

समसामयिक हिन्दी नाटकों में चारित्र-सृष्टि



सामयिक प्रकाशन

समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र-सृष्टि

अथर्व तन्जेर

©	: सामयिक प्रकाशन, १९७१
प्रकाशक	: जगदीश मारवाज सामयिक प्रकाशन, ३५४३, जटवाड़ा, दरियागंज दिल्ली-६
मूल्य	: बीस रुपये
संस्करण	: प्रथम, १९७१
आवरण	: हरिपाल त्यागी
मुद्रक	: जयभारत कम्पोजिंग एजेंसी द्वारा शुभान्तर प्रेम, मोरी गेट, दिल्ली-६

amsamayik Hindi Natakon Mein Charitra Scishti. by : Jaider Taneja

प्राक्कथन

आधुनिक हिन्दी साहित्य के प्रायः सभी माध्यमों में 'चरित्र' विषय पर कुछ न कुछ कार्य अवश्य हुआ है। परन्तु नाटक के संदर्भ में, विशेषकर सामाजिक हिन्दी नाटकों में चरित्र-सृष्टि की दृष्टि से प्रस्तुत पुस्तक सर्वप्रथम बिनम्र प्रयत्न है। साहित्यिक चरित्र के बदलते हुए प्रतिमानों के रूप और विश्व परिस्थितियों के साथ-साथ भारतीय परिवेश में उनके मूल कारणों का अनुमंथन करते हुए पारसी रंगमंच से लेकर सन् सत्तर तक के नाटकों का पृष्ठभूमि के साथ में किया गया विस्तृत विवेचन इस पुस्तक की महत्ता एवं उपयोगिता का और अधिक विस्तार करता है।

प्रस्तुत शोध-निबन्ध आदरणीय डा० लक्ष्मीनारायण, लाल के निर्देशन में लिखा गया है, जिन्होंने मुझे नाटक में जीवन और जीवन में नाटक तत्त्वज्ञान की प्रेरणा दी। विभाषाध्यक्ष के साथ-साथ मैं विभाग के अन्य सभी गुरुजनों का आभारी हूँ जिन्होंने मुझे प्रत्यक्ष अथवा परोक्ष रूप से यह कार्य सम्पन्न करने का दल प्रदान किया। मित्रों में अज्जी, सोम, विपिन और शेरजंग के अतिरिक्त मैं हृदय से आभारी हूँ श्री कृष्ण कुमार गुप्त का जिनके स्नेह, सहानुभूति, सहयोग और सहायता के बिना शायद यह कार्य इस रूप में पूरा न हो पाता।

और अंजोदीदी की 'धन्यो' के लिए तो यह सब है ही।
इस नाम वाली सिद्धि की अधूरे और औपचारिक शब्दों में, क्या दू

अनुक्रमणिका

विषय

पृष्ठ-संख्या

पूर्वरंग

प्रथम अध्याय

६-२०

नाटक और चरित्र-सृष्टि : शास्त्रगत अध्ययन

२१-५२

शास्त्र : भारतीय और पारचात्य — मूल दृष्टि भेद ; भारतीय ; पारचात्य ; भारतीय और पारचात्य चरित्र-परिकल्पना—समानताएं, असमानताएं ; पात्र—वर्गपात्र, व्यक्तिपात्र—चरित्र और व्यक्तित्व ; अनुभावन ; अनुभूति-प्रक्रिया ; पात्र-चरित्र : मृज्जन, चरित्र की आत्मा ; चरित्राकन और उसकी प्रणालियां—(क) प्रत्यक्ष (ख) परोक्ष (१) बाह्य-स्वरूप (२) कार्य-व्यापार (३) संवाद बातचीत, व्योपकथन चरित्र-विकास

द्वितीय अध्याय

हिन्दी नाटक और चरित्र-सृष्टि : एक विकास-यात्रा
(महिला ऐतिहासिक विवेचन)

५३-६९

पारसी रंगमंच ; भारतेन्दु-मुग , प्रसाद-मुग , प्रसादोत्तर-मुग

तृतीय अध्याय

समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र सृष्टि
(स्वातन्त्र्योत्तर काल से १९६० तक)

६२-१०६

उपक्रम

जगदीश चन्द्र माथुर - कोलारं, सारदीया ; डा० धर्मवीर भारती—
मध्या मुग ; डा० लक्ष्मीनारायण शर्मा—मध्या मुग, मादा बंजरत ;
रमेश मेहता—मुबह बं घटे ; लक्ष्मीबाई वर्मा—आदमी का चहर ;
विष्णु प्रभाकर—डाक्टर ; मोहन राबेज—आपाङ का एक दिन

चतुर्थ अध्याय

समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र-मूटि (क्रमशः)— ११०-११४
(सन् १९६० से १९६६ तक)

भूमिका

मोहन राकेश—सहरो के राजहंस, आधे-अधूरे,
डा० लक्ष्मीनारायण लाल—रातरानी, दर्पन, सूर्यमुख, कलंकी ;
ज्ञानदेव अग्निहोत्री—सुतुरमुर्ग;
सलिल सहगल—हत्या एक आकार की ;
अगदीशचन्द्र माथुर—पहला राजा

उपसंहार

१९५-१९६

परिशिष्ट-१

२००-२०४

कुछ अन्य चर्चित नाटक—मिस्टर अगिमन्तु—डा० लक्ष्मीनारायण लाल ;
त्रिशंकु—बृज मोहन दाह ; विना दीवारों के घर—मन्मू मंडारी ;
आरमझयी—कुवरा नारायण, उर्वशी—रामधारी सिंह दिनकर ;
उत्तर त्रियदर्शी—अज्ञेय ; एक कठ विपयायी—दुष्यन्त कुमार

परिशिष्ट-२

२०५-२०८

(क) भालोचनात्मक सन्दर्भ-ग्रन्थ सूची : पत्र-पत्रिकाएं

(ख) समीक्षित नाटकों की सूची

(ग) कुछ अन्य चर्चित नाटकों की सूची

पूर्वरंग

जोहन के लन्दन का दशमक छद्मक, मोर-दशमक का गान, समुद्र श्यामर सिद्धि, मृदम दशमक-दशिन, 'मम' व जं उन के प्रति दिक्मिन हुई छदनी मौलिक दृष्टि, मानक जोहन की दशमक और मनोविज्ञान की दृष्टि, रचनानम (ecch-nique) के दशमक ने मानक सिद्धि-मम और लेखक के दशमक के निर्माण करने वाले ममों दशमक, दशमक, दशमक, दशमक दशमक का उद्देश्य दशमक समान गुणों व दशमकों का समान दशमक हमें उनकी दशमक-दृष्टि के द्वारा ही मानक होता है।

मानकीय नाट्य-माहिर, ममदक डा० ममदक पृ० ११२

ईसा के जन्म के मम-दो ममी दशमक या उधर नाट्यमाहिर मम ने नो नाटक की दशमक का ममदशमक मम माना ही था ममदु आर ममी ममी की मातमी दशमक के मम में ममदीय मम की मममम करने माहिरम की दृष्टि का भी ममन नाटक पर ही था दशमक, आरमिक नहीं माना जा ममन। आधुनिक दशमक मानता है कि हमारे मम की दशमक ही ममदी महममम प्रमि होगी जो आधुनिक नाटक में मममिमिन न हुई ही। ममि दशमक मम का ममि, मममिक और ममदमममक दशमक उनके नाट्य-माहिर के आधार पर ही ममि दिया जा ममता है। तथा आधुनिक मम की ममि, मम-ममम और मममम ममदममों की अभिमिमि के मम नाटक ममा मममम अन्य माहिर मम नहीं है। अत स्पष्ट है कि आधुनिक माहिर विममों में नाट्य मममि ममम, मममममी एव महम ममम विमम है और ममि-ममि नाटक तथा नाट्यमम दोनों की ममि-मममम की एक मम ममीदी है और मममम मम में मममम नाटक के मममम का मम मम है।

मममममि हिन्दी नाटकों का ममि-ममि की दृष्टि से मममम करने का यह ममम ममम है, ममी दशमक ममी ममममम, मौलिकता मम ममममता है।

१. मममम. ६ जून, १९६८, मममम ममम, पृ० १६

२. हिन्दी-माहिर: एक आधुनिक ममि; ममिदममम ममममम; पृ० ११६

३ हिन्दी ममममम : डा० मममम मममदी, पृ० १४२

'चरित्र' शब्द (गात्रियकार) की मान्य-मंगान है और इस गुणित का गुण, उमरा उपकरण 'मनुष्य' एवं उमरा देन-मान-गर्भित किम प्रकार परिचित हुए हैं, हो रहे हैं, यह जाने बिना नये चरित्र-योग की सम्भीर का ग्राह्य विदेशीय गम्भय नहीं है। यदि सम्भीरतापूर्वक गोचा जाए कि गार्थों में चने आगे पानों (नागरों) के बने बनाए जाने उन्नीगवी-बीगवी धारा में आकर क्यों अरम्भा अनुगुता और बेरार मिष्ट हो गये तो ज्ञान होगा कि गुणित विभाग के आरम्भ में लंकर आज तक दो बार ऐसी ज्ञानिकारी स्थितियाँ आई हैं जब इस धर्ती का 'जीव' आमूलभूत हिन गया। प्रथम स्थिति तो यह थी जब अर्धचुनी अमर जीवों के बाद अमाना मंथुनी सृष्टि अग्निाय में आई और एक अमूलभूत घटना घटी—जीवों का जन्म और मरण। इस प्रकार यह एक ऐसा विज्ञान था जिसने जीवधारी की अमरता को समाप्त कर दिया।^१ अतः विज्ञान की दृष्टि में प्रकृति का मयमें बड़ा आविष्कार मृत्यु था। मृत्युभय में आश्रान्त मनुष्य ने ईश्वर, धर्म, पुनर्जन्म और अन्य अनेक देवी देवताओं की वक्षता करके उनमें अपने महज विद्याग और अदिग आस्था से मृत्यु भय पर विजय पाई और निर्भय विकास-पथ पर बढ़ता गया। परिणामस्वरूप जीवन धीरे गार्थिय में युगों तक ईश्वरीय धनयुक्त महान, अलौकिक और उदात्त नायकों का जन्म होता रहा। दूसरी (और प्रथम से अधिक भयानक) स्थिति आई—१६वीं—२०वीं शताब्दी में—जब विज्ञान ने परमाणु और जीवाणु अस्त्रों का आविष्कार करके सामूहिक मृत्यु द्वारा मनुष्य का बीज-बंध तक नाश करने की अनियाय सम्भावना को जन्म देकर ध्यवित को नितात अकेला, अजनवी, असहाय और सन्नस्त बना दिया और साथ ही बुद्धि और तर्क के तेज श्रोत्रियों ने धर्म, आस्था और विश्वास को जड़ से उखाड़ फेंका। श्रौघोगीकरण और उसके फलस्वरूप मध्य वर्ग के उदय तथा संयुक्त-परिवार के विघटन ने जीवन की सहजता-सरलता को नष्ट करके उसे सदिलट और जटिल बना दिया। मनुष्य ने नवीन विश्वास बनाए परन्तु स्वयं उन पर विश्वास नहीं कर सका। परिणाम स्वरूप अनास्था, अविश्वास, अनिर्णय और शंका ने मानव-चेतना को आक्रान्त कर लिया। डा० हजारि प्रसाद द्विवेदी के अनुसार, अजनवीपन प्रेम के अभाव का चोतक है, संघास भविष्य की उज्ज्वलता के विषय में निराशा का परिणाम है और अनास्था समाज के प्रतिष्ठित कहे जाने वाले लोगों के आचरणों के भोग-परायण होने का फल है।^२

चिन्तन के धरातल पर डार्विन ने मनुष्य से उसकी श्रेष्ठता और महत्ता छीन ली, मार्क्स ने चिन्तन स्वातंत्र्य और विकल्प का आधार छीनकर ध्यवित को वर्ग

१. मनुष्य का भाग्य. सकाम्ते दनाय, पृ० ४८

२. दिनमान : १३ अगस्त, १९६७, पृ० ३२

में बदल दिया और फायड ने उसे अधिकांश उत्तरदायित्वों से मुक्त करके (क्योंकि वह उनको चेतन स्तर पर करता ही नहीं) अचेतन के ऐसे अंधकूप में घकेला जहाँ काम के बीचड़ के अतिरिक्त कुछ भी न था। इनके अतिरिक्त, पृथ्वी को सृष्टि का केन्द्र एवं स्वयं को पृथ्वी का केन्द्र समझने वाले मानव के फिगलते पाँवों को एक भयानक आघात खगोल-विज्ञान के विकास ने लगाया। सम्पूर्ण ग्रहाण्ड में हमारी पृथ्वी और उस पर मनुष्य की सत्ता और उसका अस्तित्व अत्यन्त नगण्य बनकर रह गए परन्तु प्रकृति और अन्य ग्रहों की विजयावाधा तथा मानवीय-माहम ने एक ओर उसे आत्महत्या नहीं करने दी तो दूसरी ओर ईश्वर जैसी अदृश्य सत्ता को मिहासन-बुत कर वहाँ मनुष्य को प्रतिष्ठित करके साहित्य में आधुनिकता को जन्म दिया। ये सिद्धान्त (डायिन, माबर्म, फायड) बाद में चाहे कितने ही गलत और एकांगी क्यों न मिट्ट हो जाए, एक बार तो उन्होंने मानव आस्था और विश्वास को हिना ही दिया। डा० जगदीश गुप्त के शब्दों में आज के मानव की स्थिति यह है कि एक ओर भौतिकता की जड़ उपासना में उसकी चेतना विद्रोह करती है, दूसरी ओर आत्मा की अतीन्द्रिय सत्ता और अण्ड अनाह्न आनन्द की उसे अनुभूति नहीं हो पाती। अन्तर्जगत् और बहिर्जगत् के संपर्क तथा उनकी महत्ता के पोषक सिद्धान्तों के इन्ड ने जीवन में एक विचित्र गतिरोध ला दिया है। यह मगो-दगा व्यक्ति की न होकर युग की है और साहित्य के क्षेत्र में आने वाली नयी कृतिश स्पष्ट रूप से इसको व्यक्त कर रही है।^१

चरित्र-सृष्टि की दृष्टि में देखने पर ज्ञान होता है कि वास्तव में कथा-नायक-प्रपने-प्रपने समय के स्वीटन समाज व्यापी प्रतिमानों के प्रतीक रहे हैं और ज्यों-ज्यों पर-स्फुरागत प्रतिमानों में अनिश्चय, विघटन और हानि आता गया, त्यों त्यों कथा-नायक भी पगु, बलीय और पुतत्वहीन होने गए।^२ नाट्य में मानव-चरित्र में व्यक्ति-चरित्र और उगने भी आगे के विकास का इतिहास, चरित्र-सृष्टि में नायक ने चरित्र तक की यात्रा की दृष्टि से, बाकी महत्वपूर्ण है। प्राचीन समय में व्यक्ति और परिस्थिति अथवा नियति के संपर्क में मानव चरित्र के नाटकों को जन्म दिया (जैसा कि सीक दुग्लान्ज नाटकों ने मिलवा है।) दृग् मूल संपर्क के अनिश्चित और भी अनेक प्रकार के संपर्क उभर कर सामने आए जैसे समाज के भीतर वर्ग और वर्ग का संपर्क, वर्ग के भीतर कुल और कुल का, कुल में परिवार और परिवार का और अन्तर् परिवार में व्यक्ति और व्यक्ति का संपर्क। दृग् प्रकार नाट्य विभाग करना गया और दृग् की चरम-परिणति 'व्यक्ति चरित्र' के नाट्य में हुई। सर्वविधानन्द बाबसायन के अनुसार, मानव-चरित्र और व्यक्ति-

१. आलोचना, त्रैमासिक, वर्ष २, अंक २, पृ० २६

२. मानव दृग् और साहित्य समंशोर भारती, पृ० २०

चरित्र में यह अन्तर है कि मानव-व्यक्ति में मानव-मान की चार्मिक विशेषता पर क्या दिया जाता है जबकि व्यक्ति-व्यक्ति में केवल उम्र एक और अज्ञेय व्यक्ति पर ध्यान केन्द्रित होता है जिसे हम दूसरे मानवों में श्रुत करके उसकी मान्यता को व्यक्ति-व्यक्ति के परिचय में देते हैं, दूसरे में हम एक व्यक्ति-मानव को दूसरे मानव-व्यक्तियों से श्रुत करके उसने व्यक्ति-व्यक्ति को मानव समाज के परिचय में देते हैं।^१ चरित्र का यह विभाग दर्शन और मार्गों के आश्रित और प्रचार के साथ साथ हुआ। नवीन वैज्ञानिक प्रगति और बदली हुई परिस्थितियों के साथ-साथ नाटककार की दृष्टि भी बदली गई। उनके बाद फायट की मनो-विश्लेषण पद्धति ने व्यक्ति-मानव और व्यक्ति-धर्मना की गहनताओं पर नया और तीव्र-प्रभाव डाला। हमारे नाटककारों को एक नवीन दृष्टि और चेतना मिली जिसके सहारे यह व्यक्ति-विशेष के मन के भीतर होने वाले संघर्ष को पट्टा बन गया।

मानव चरित्र से व्यक्ति-चरित्र तक आकर भी 'चरित्र' की सामान्य रक्त नहीं गई है। आधुनिक सामाजिक परिस्थिति में यह प्रश्न भी अधिकाधिक महत्वपूर्ण होना गया है कि मानव-व्यक्ति का व्यक्ति-रूप में क्या स्थान है—यह सामाजिक इकाई के रूप में क्या भी है और क्या रह भी सकती है या नहीं? यह प्रश्न व्यक्ति के भीतर के संघर्ष के और नये आयाम हमारे सामने लाता है। संघर्ष की चरम परिणतियों के विपक्ष में यह स्वाभाविक है कि विपक्ष के विपक्ष भी आए, न केवल लक्षित व्यक्तियों के बल्कि ऐसी इकाईयों के भी जिनका अपने इकाई होने में विश्वास भी टगमगा गया हो। व्यक्ति-व्यक्ति की, अस्तित्व की, अपनेपन की, 'आइडेंटिटी' की मोज की पुकार इसी का मुखर रूप है।^२

आज जब कि मनुष्य की आध्यात्मिक मृत्यु हो चुकी है और उसके आत्म-विश्वास, उसके देवत्व और उसकी महानता की रीढ़ टूट चुकी है, उसकी नसों में विस्फोट का इतना तीव्र आघात पहुंचा है, उसकी आत्मा कुचली गई है, उसके भीतर एक भयानक खोखलापन व्याप्त गया है, उसकी पसलियां इतनी कमजोर हो गई हैं और उसके मन पर इतना गहरा आघात लगा है कि युगयुगान्तर से दबे हुए उसके मनोविकार और पशु-प्रवृत्तियां उभर कर ऊपर आ गई हैं (हिंप्पी, धीट आदि आन्दोलन इसके प्रमाण हैं) संस्कृति और संस्कृति का पूरा ढांचा चरमरा गया है और उसके सभी आदर्श विलुप्त होखते और बेमानी भिड़ हुए हैं, परिणामस्वरूप साहित्य और विशेष कर नाटक से सर्वगुण सम्पन्न, ईश्वरीय प्रशंसित, महान, उदात्त और धीर नायकों का स्थान मानवीय गुण-दोष-युक्त ऐसे 'चरित्रों' ने ले लिया है जिनके मानसिक भूगोल में केवल पर्वत, चट्टानें, नदियां और समुद्र ही

१. हिन्दी साहित्य . एक आधुनिक परिदृश्य पृ० ८२

२. वही पृ० ८३

है—यह कि व्यवस्था करने पर आए। आज का सामंतीय मानना है कि वेदों का जन्म ही नहीं मान्य का प्रभुत्व पर एक दिग्गज और अद्वितीय चरित्र होता है। श्री कर्मकाण्ड और भी स्वीकार करते हैं कि शास्त्रों की महानता आज वेदों में मूल-धर्मों और महान् भावनाओं के विचलन पर ही सीमित नहीं है। आज किसी अल्पजन्म प्राप्त जीवन की महान् महानि और मान भी शास्त्रों में महानता को जन्म दे सकती है। 'सिद्धि' को छोड़कर 'साधना' की यह प्रतिष्ठा, यही साधारण में ही नवीन सिद्धि की शक्ति, आज की शास्त्रों की प्रतिष्ठा का सबसे बड़ा मूल है।^१ अनेक मान्य का जन्म यह भी जीवन में बिना दस-सूत्र धर्म-पुनर्निर्माण न-शास्त्रों में ही किया है।

अनेक मान्य की महानता के विषय में लेकर प्रभुत्व चरित्र के महान् की स्वीकृति की यह मान्य राजनीतिक और सामाजिक जीवन में होती हुई शास्त्रों में आई है। मानवीय सम्बन्ध मूलतः दो प्रकार के होते हैं—क्षैतिज तथा ऊर्ध्व (Horizontal and Vertical Relationship)।^२

सामन्तवादी एवं नीचमानवी व्यवस्था ऊर्ध्व सम्बन्धों को जन्म देती है और साम्यवादी अथवा प्रजातान्त्रिक शासन व्यवस्था क्षैतिज सम्बन्धों की। एक भयन की विभिन्न ईडे जिस प्रकार एक के ऊपर एक रखी रहती है उसी प्रकार ऊर्ध्व सम्बन्धों में प्रत्येक व्यक्ति के पावों के नीचे दूसरे का सिर और उसके सिर पर दूसरे के पाव होते हैं। इसमें अन्तिम सत्ता एवं महत्त्व (राजनीति में राजा का, परिवार में पिता का और साहित्य में नायक का) केवल सर्वोच्च व्यक्ति का होता है। इसके विपरीत क्षैतिज सम्बन्ध एक ही क्षेत्र में उभे विभिन्न पौधों की तरह होते हैं जो अपने आप में पूर्ण, स्वतन्त्र और समरूप हैं। इसमें एक पौधा दूसरे से बड़ा ऊँचा और अच्छा हो सकता है परन्तु अपने दन गुणों के लिए वह अन्य पौधों पर निर्भर नहीं करता। राजनीति, समाज और साहित्य का इतिहास वास्तव में ऊर्ध्व-धर सम्बन्धों के क्षैतिज सम्बन्धों में विकसित होने का इतिहास है और रियासतों

१ बदलते परिप्रेक्ष्य पृ० १६

2. Leadership Bureaucracy and Planning in India : P. K. B. Nayar : p 17-18,

का, जातिवादिता का एवं वर्णवादिता का विरोध इसी चरित्र के परिणाम है। आधुनिक साहित्य ने चरित्रों के परस्पर बदले हुए इन तत्त्वों के प्रति और गहनता से ध्यान देने का कारण समझा दिया है।

यह समसामयिक आधुनिक साहित्य में चरित्र की दृष्टि में विशिष्टता का कारण देने का कारण है —

आधुनिक विचारवान साहित्यकार 'मानवतावाद' के सिद्धांत को मनुष्य मानते हैं, क्योंकि जीवन और मरण का सम्बन्ध हमारे अन्दर है।

आधुनिक कथा-नाटक का केंद्रीय-चरित्र वास्तविक-चरित्रों की आत्मिक प्रकृति के बीच बिना कृत्रिम व्यवस्था के है या सम्भव होता है, यह उनकी दृष्टीमानता अलग ही बात है। साहित्य के इन चरित्रों को प्राचीन-मान के मानवीय-मानवों में भी अधिक सम्बन्ध और भेदभाव गया दृष्टीमान जीवन बिना पड़ता है, क्योंकि इनके पास धर्म, ईश्वर प्रभृति निर्वाह के नाम पर साधना होने का भी कोई साधन नहीं है।

समय के साथ मात्र 'सम्बन्ध' और 'घटना' की परिवर्तनता और हमारे विचार का रूप भी विकसित हो रहा है। वास्तविक-चरित्रों में सम्बन्ध — मानव और निर्वाह का सम्बन्ध अब उगता महत्वपूर्ण नहीं रहा है, क्योंकि व्यक्ति मानव रूप में एक तनाव की स्थिति में रहता है और यह तनाव ही सम्बन्ध है। व्यक्ति-मानव बनाम परिस्थिति, इस विरोध का कोई अर्थ नहीं रहा क्योंकि मानव रूप ही एक परिस्थिति हो गया। इसी प्रकार वास्तविक घटना का इतना महत्व नहीं रहा क्योंकि जिस प्रकार सम्बन्ध भीतर-ही-भीतर उभरता और निर्वाह होता रहता है, उसी प्रकार भीतर-ही-भीतर घटना भी घटित होती रहती और रह सकती है।

आज के पात्रों की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता उनकी साधारणता (मानवीयता) होती है। पात्रों को पौराणिक-ऐतिहासिक हो जाने से समसामयिक, उसका मनुष्य और—साधारण मनुष्य होना पहली बात है। आज का मानव यह स्वीकार करने लगा है कि मानवीय धरातल पर भी नहीं, मानवीय धरातल पर ही रहकर जीवन में कुछ महान् किया जा सकता है। ऊर्ध्वार के स्थान पर शक्ति सम्बन्धों की स्वीकृति के कारण आज के नाटकों में नायक का स्थान चरित्र ने ले लिया है और क्योंकि अभी मानवता इन दोनों प्रकार के सम्बन्धों के बीच पिस रही है इसलिए आज के चरित्रों के पारस्परिक सम्बन्ध भी अस्पष्ट, अनिर्धारित, जटिल और सस्पेंड हो गए हैं।

आज के चरित्र सामान्यतः नायक, नायिका, दुष्ट, विदूषक जैसे वर्गों में विभाजित नहीं किए जा सकते।

नारी का स्थान आज के नाटक में अत्यन्त महत्वपूर्ण और आकर्षक हो गया

समस्या की पहचान में सफल होना मुश्किल है—एक ओर जो मूल में दृष्टी रख सकते हैं बिना किसी समझ के, अन्य ओर जो एक ओर में दूसरे ओर तक प्रति की दृष्टि बिना किसी समझ में पूर्ण होती है, यह जानने में समर्थ बिना भी इस समस्या का समाधान नहीं कर सका है कि मानवीय विकास और संवेदन का एक (दोनों ओर) रूप में दूसरे में सम्मिलन बिना किसी और बिना किसी अनेका सम्मिलन है।^१ इस समस्या के समाधान के बिना निरन्तर रूप में यह नहीं कहा जा सकता कि विद्वत्-मानव को उद्देश्यित करने वाले आदिवासी और सिद्धांतों का साहित्यिक-प्रभाव किसी माध्यम में सन १९६० के आग-आग ही करा दिया है ? भारतीय मन्दमं में देखने पर जान होता है कि १९वीं शताब्दी के उत्तरार्ध में भारत ही नहीं गाने गाँवों में एक सर्वव्यापी जागरण के माध्यम दृष्टिगोचर होने लगे थे जिनका प्रभाव (उस समय में यह अनुसरण-साध था, 'प्रभाव' एक जाने के बाद बना) साहित्य के क्षेत्र में यह रहा था और नये मन्दमं में, नए धरातल पर एक बौद्धिक विरोध अपने को अभिव्यक्त करने लगा था। गुणवाद का आन्दोलन भारत में चल पड़ा था। मूलतः उस आन्दोलन का स्वर यह था कि हम पिछड़े गए हैं, अपने को सुधारेंगे नहीं तो नाट हो जायेंगे। हमारी दो विशेषी प्रतिविद्याएँ हम पर होती थी—एक ओर हम सभी पादशास्य प्रभावों को घृणा, अविद्वान और आसक्त की दृष्टि में देखते थे और दूसरी ओर हम प्रयत्न करते थे कि हमारे यहाँ भी वही भौतिक समृद्धि हो, यात्रिक उन्नति हो।^२ अब हान्य और ध्वज द्वारा अपनी बुराईयों और दोषों का उद्घाटन भी करते थे। दूसरे स्तर पर हम यह भी सिद्ध करने में लगे हुए थे कि हम भौतिक उन्नति में पिछड़े गए हैं तो क्या, आध्यात्मिक क्षेत्र

१. सत्यपत्नी महादेवी वर्मा, पृ० १४

२. वे (भारतेन्दु, बाल-दृष्टा थे। भारत के अतीत के प्रति उन्हें असीम श्रद्धा थी ही किन्तु साथ ही वे यह भी अच्छी तरह समझते थे कि यद्यपि अंग्रेजों ने भारत की स्वाधीनता का अपहरण और आर्थिक शोषण किया है तो भी भविष्य में उन्नति करने और जीवन में सुधार उपस्थित करने के लिए भारतीयों को अंग्रेजों से बहुत-सी बातें सीखनी हैं—विशेषतः ज्ञान-विज्ञान के क्षेत्र में।

हिन्दी साहित्य कोश (भाग-२), पृ० ३८२-८३

में हमारा कोई मुकाबला नहीं है हम जगद्गुरु हैं, अब भी मंसार का उद्धार हमारी सम्कृति और मम्यता से ही होगा। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनके मण्डल के अन्य साहित्यकारों के नाटक इसका प्रमाण हैं। एक ओर ऐतिहासिक-भौराणिक चरित्रों की गौरव-गाथा और दूसरी ओर सत्कालीन समाज के कटु यथार्थ को प्रस्तुत करने वाले प्रहसनों का यही मूल कारण है।

इन्हीं परिस्थितियों में गुजर कर धीरे-धीरे हमने आधुनिक युग की वास्तविकताओं को गहना और उनके महीं ऐतिहासिक सन्दर्भों को समझा। उस समय अपनी परम्परा के प्रति हममें जो असाधारण आग्रह जाग उठा था, वह इसलिए था कि अतीत का विस्तार कर हम वर्तमान को क्षतिपूर्ति करते थे। जयशंकर प्रसाद और उनकी परम्परा के समस्त नाटक इसी प्रतिक्रिया के प्रमाण हैं जिनमें भारतीय अतीत के गौरवपूर्ण प्रसंगों को नाटकों की कथा-वस्तु और इतिहास के महान् नायकों को नाटकों का केन्द्रीय-पात्र बनाया गया है। स्वतंत्रता-काल में हम संघर्ष की जल्दबाजी में जनता के सहज यथार्थ बोध को विकसित न कर नायक-पूजा में लग गए थे। उस समय एक सरल समाधान के रूप में नायक-पूजा को स्वीकार करना पड़ा। साधारण जन में अमर अपना कुछ नहीं है तो कम से कम नायक के असाधारण गुणों में ही वह गौरव कर सके, आत्म विश्वास नहीं है तो कम से कम नायक में ही विश्वास कर सके, इसकी एक सात्कालिक उपयोगिता थी और इस उपयोगिता के कारण ही उस समय गौतम बुद्ध, स्कन्दगुप्त, चन्द्रगुप्त और चाणक्य जैसे महान् नायकों की सृष्टि हुई। डा० धर्मवीर भारती के अनुसार इसका परिणाम यह हुआ कि सामान्य जन की तो बात दूर—बुद्धिजीवी वर्ग भी इस नायक की छत्रछाया में अपना पूर्ण विकास नहीं कर पाया और केवल नायक के एक आरोपित महान् ध्येयत्व को लबादे की तरह ओढ़ कर बैठ गया। उसने न मूल्यों की खोज की न अपने को खतरे में डाला। न कठोर यथार्थ से टकराया, न अपने को सामान्य जन माना। आज युग बदल गया है, हमें यह सब आडम्बर और साहमहीनता लगती है, रीढ़ और घुरी का अभाव लगता है। उन्हीं ही संघर्षों का युग समाप्त हुआ शताब्दी का युग आया तो ही यह ऊपरी मय्यता और प्रभामण्डल निस्तेज पड़ने लगा अन्तर्विरोध, असमति, अविवेक, आन्तरिक-रिक्तता और विघटन को ऊपर से ढकलने वाला यह नैतिक प्रभामण्डल जब क्षीण पड़ा तभी यह अन्तर्द्वन्द्व और संकट की स्थिति आई। प्रभामण्डल के बुझते ही जितने काच के टुकड़े उसकी रेतनी में ही बन कर बमक रहे वे सब मलिन और निस्तेज पड़ गए। साहित्य में भी वे बड़े शब्द, वे मय्य वेहरे, वे दिव्यता के आवेद, शार्ट-कट समाधान, वे भारोपित अतिशयोक्ति महत्वा अपनी कटु वास्तविकता के सामने झुक गए।

१. मानव मूल्य और साहित्य - धर्मवीर भारती, पृ० ५८

२. मानव मूल्य और साहित्य पृ० ८३-८८

विश्व-चेतना के विकास के इतिहास की भारत पर ज्यों का त्यों लागू करने वाले प्रायः यह भूल जाते हैं कि मध्यकाल में भारतीय समाज संगठन की प्रकृति विनष्ट बर्तनी नहीं रही है जैसी मध्यकालीन यूरोप की थी ।^१

यूरोप के विपरीत भारत में ग्राम-संगठनों (और पारिवारिक गुरुछा), श्रमोद्योगों एवं कुटीर-उद्योगों की एक अद्वितीय परम्परा थी । इसके अनिर्वृत मानवीय-गौरव, स्वातन्त्र्य, समानता, स्वाधीन-चिन्तन, लोक-कल्याण, कर्मठता के तत्व हमारी परम्परा (यह अल्प बात है कि यहाँ सदैव सिद्धांत और आवरण के बीच एक दरार बनी रही) के महत्वपूर्ण तत्व रहे हैं । अतः एक ओर नई चकाचीध का आकर्षण और दूसरी ओर मष्ट प्राचीन सत्सृति-गम्भ्यता के मोह में दबी हुई गहरी जड़ें—परिणाम यह हुआ कि यूरोप की अपेक्षा भारत की विकास गति धीमी रही और यहाँ आधुनिकता का आगमन बहुत बाद में हुआ । आज भी हमारे यहाँ यात्रिक-युग की वह निरकुल अमानवीयता नहीं है, उद्योगों का केन्द्रीकरण उस सीमा तक नहीं हुआ, भौंड-संस्कृति अभी बर्तनी सर्वव्यापक नहीं बनी है जैसे यूरोप में । साथ ही साथ पिछले दोषण, पराजय और अवमानना ने हमको गहरी वेदनाएँ दी हैं, उसने कुछ ऐसे सम्कार भी दिए हैं जो महत्वपूर्ण हैं । फिर भी विश्व की बदलती परिस्थितियों के साथ-साथ भारतीय साहित्य के मूल्यों और उद्देश्य का भी बदलना जाना स्वाभाविक ही था । प्राचीन और नवीन साहित्य के उद्देश्य का मूल अन्तर स्पष्ट करते हुए नेमिचन्द्र चैन ने ठीक ही कहा है कि आज हम बदलती हुई यथार्थ चेतना के सदस्य हैं साहित्य या किमी भी मृजनात्मक कार्य का उद्देश्य, परिणति या मूल्य आनन्द मान मचना सम्भव नहीं रहा । आनन्द की परिकल्पना में एक प्रकार की समाधिस्थता और निर्विकार चिन्तन की स्थिति निहित है । इसके लिए जीवन और समाज का कहीं अधिक सघर्षहीन, स्थिर तथा संतुलित होना आवश्यक है । आनन्द का सिद्धांत ऐसे ही समाज की उपज भी है और इसलिए प्राचीन साहित्य में अन्त में सभी विरोधी तत्वों और भावों का समीकरण और संतुलित हो जाना आवश्यक माना जाता था, पर आज का साहित्य मूलतः विद्रोह उत्पन्न करता है, बेचैन करता है, हर प्रकार की जड़ता और समाधिस्थता को तोड़ता है । ... नवलेखन वास्तव में बही है जो पाठकों को विद्रुग्ध कर दे, उमकी चेतन अचेतन समाधिस्थता को तोड़कर उमकी यत्नशीलता को व्यापक और मघन बनाए ।^२

संक्षेप में, भारतीय-मानस की एक ओर यदि विश्व के नवीन विचारों और सिद्धांतों ने प्रभावित किया है तो दूसरी ओर भारत की स्वतन्त्रता के बाद होने वाले विभाजन, मोहमग, यात्रिकता, विमर्गितियों, परिवारों के विघटन, राजनीतिक भ्रष्टाचार और व्यापक असंतोष ने भी उद्देगित किया है ।

१. देखिए—साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य भा० २म्बकन पृ० ११४-११५

२. बहर्तन परिप्रेक्ष्य पृ० ४८

आज के जीवन में महान नायकों की पुनर्जागरण देवकर आज साधारण भारतीय जन आगे आया है और उसने लयकार कर कहा है—

‘नायक पहले गये तो जाने दो, मैं हूँ जो इस संकट को अपने सीने पर लूंगा।’^१ और समसामयिक हिन्दी नाटकों में परम्परागत नायक का स्थान यथार्थ जीवन की आसदी को गंभीर छाती पर झेलने वाले चरित्रों ने ले लिया है। प्रमाण है—कलकत्ता सूर्यमुख, मि० अभिमन्यु, सहरों के राजहंस, आधे-अधूरे, हत्या एक आकार की आदि समसामयिक नाटकों के पात्र।

हमारे नाट्य जगत् में समसामयिकता और आधुनिकता का आन्दोलन स्वतन्त्र-भ्योत्तर युग की देन है। परन्तु भारतीय और विशेषकर हिन्दी नाटक में चरित्र-सृष्टि के घरातल से आधुनिकता और समसामयिकता का आगमन अन्य साहित्य-विधाओं की अपेक्षा, और भी देर से हुआ। तात्त्विक दृष्टि से आधुनिकता और समसामयिकता उम बिन्दु से आरम्भ हो जाती है जहाँ से मनुष्य को मनुष्य के ही स्तर से देखकर, तथा उसे उसके काल और उसकी परिस्थितियों में रखकर किसी मूलभूत अथवा शास्त्र-प्रश्न में साक्षात्कार कर उसे मानव की मानसिक प्रक्रिया के घरातल से विश्लेषित किया जाता है। मनुष्य की मनुष्य के रूप में पहचान और नवीन मानव सम्बन्धों का अन्वेषण आधुनिकता की मूलभूत शक्ति है। डा० लक्ष्मीनारायण शर्मा के शब्दों में (सन्) साठ के बाद उन कुछ लम्बी कविताओं नाटकों के अतिरिक्त उन निबन्धों तथा आलोचनाओं से उस शक्तिशाली अध्ययन का क्रम फिर आरम्भ हुआ है, जहाँ यथार्थ को उसके सम्पूर्ण रूप में सामना करने का मनुष्य को उसकी सम्पूर्ण इयत्ता में बिना किसी भावुकता या सामान्यीकरण की निरर्थकता में देख सकने का संकल्प है।^२ नाटक एक ऐसी विधा है जो साहित्य और कला दोनों एक साथ है। और मानव शरीर की भाँति यह भी विभिन्न अवयवों के गैस्टाल्ट से बनी एक स्वतन्त्र और संप्रमाण इकाई है। यह अपने आप में तब तक अधूरा है जब तक इसे मंच पर दृश्य रूप में प्रस्तुत न किया जाय। सामान्यतः सम्पूर्ण साहित्य में आधुनिक भावबोध केवल उसी साहित्य में हो सकता है जो सामकालीन परिवेश में जुड़ा हो। रघुवीर महाय के अनुसार आधुनिकता की व्याख्या सामकालीनता में बहुत भिन्न नहीं।^३ नाटक में तो विशेष रूप से आधुनिकता अपने सामकालिक रसमंच से सापेक्षिक रूप से जुड़ी होती है और इस, जुड़े होने का बोध हिन्दी नाटक में विवेककालाविधि के आम पास ही मिलना शुरू होता है। उससे पूर्व नाटक का मंचन उमरी एक अनिश्चित विशेषता की ओर अब उन्ने नाटक की एक अनिवार्य शक्ति माना गया। चरित्र-सृष्टि की दृष्टि में यह बोध—कि नाट्यान्त में प्रस्तुत पात्र

१. मानव मूल्य और साहित्य: चर्मवीर भारती : पृ० ६२

२. काल की कथा में मुर्द की नोर-भर उमीन।

(मानव, मई, १९६६, पृ० ३०)

३. माध्यम : मई, ६६, पृ० ३३

पाठन भरी है जो दिन रात अपनी मुक्ति के लिए प्रार्थना करने लगी है कि मैं एक मरुत बहू और वे निराल पड़े ।' नाट्य माहिर के दृष्टिकोण में पात्रों की चरित्र-वर्णना ही अतः तब मेधावी अभिनेताओं को चुनौती देती रही है और सहृदयों को ओदात्त-योग करती रही है । सुगीत और गद्दी पात्रों की तन्मय तथा चरित्र-मूर्ति की समझने में नाट्यकारों को केवल विनय के स्वर पर ही नहीं रव-मात्मक स्वर भी उद्देवित किया है । अपने समाज में मैं, अपने दर्शकों में मैं गद्दी चरित्रों का ध्यान आज के नाटकों का मूल प्रश्न है और प्रस्तुत लघु-प्रबन्ध में नाटकों के दृष्टी चरित्रों में साक्षात्कार का प्रमाण दिया गया है ।

१. बेखुब के तीन नाटक . अनु० 'राजेन्द्र यादव, पृ० 'च'

२. (क) 'Sixcharacters in search of an Author' Luigi Pirandello,

(ख) 'मुनों जनमेजय' : 'कभी चित कभी पट'

—आद्य रंगाचार्य

(ग) 'एवं इन्द्रजित' : वादल सरकार

(घ) त्रिशंकु : बृजमोहन साह

प्रथम अध्याय

नाटक और चरित्र-सृष्टि : शास्त्रगत अध्ययन

वास्तव में यदि हम साहित्य के इन पात्रों को देखें तो हमारे मस्तिष्क में हैं, तो यह स्पष्ट हो जायेगा कि उन में से प्राये नाटक के पात्र हैं ।

— नाटक साहित्य का अध्ययन : डॉ० इर मैथ्यूज पृ० ८२

साहित्य में नाटक और नाटक में चरित्र-सृष्टि का विशेष महत्व है । कथा-साहित्य में तो कथा-विम्वार, वरुण-सौष्टव और विवेचन-विश्लेषण से भी काम चलाया जा सकता है परन्तु नाटक का तो सम्पूर्ण कार्य-व्यापार ही नाय और उनके अभिनय के माध्यम में सम्पन्न होता है । नाटककार का यह कथन कि 'मुझ से नाटक के पात्र ही नाटक लिखते हैं' नाट्य सृष्टि के इस मूल विन्दु की ओर संकेत करता है ।

यद्यपि हिन्दी नाटक का आरम्भ और उसका नवोत्थान समुद्र के ही डग पर हुआ, तथापि सृष्ट नाटक से उसका कोई अद्वैत परम्परागत सम्बन्ध प्रमाणित नहीं किया जा सकता । नवोत्थान के बाद हिन्दी नाटक से समुद्र का रंग घुलता गया और पारंपार्य रंग-प्रभाव गहरा होता गया । परन्तु स्वतन्त्रता-प्राप्ति के प्रथम दशक के अन्त तक जाने-आने हिन्दी नाटकवार यह गहगर्द में अनुभव करते सगा कि हर देश, बाल और युग का रंगमंच तथा उसका नाट्य-वेद्यन उसी धरती परिस्थितियों और उसकी अपनी सामर्थ्य (रिसोर्सेज) के अनुसार ही विभिन्न होता, और हुआ है । इस विकास का सीधा सम्बन्ध उस देश, युग और बाल की धरती धात्विक शक्ति से है । पश्चिम की उपलब्धियाँ हमारे सामने हैं, हम उनमें सहज रंग-रंग के स्तर में मदद ले सकते हैं, पर हम उनकी सामूहिक उपलब्धियों में अपनी उपलब्धि नहीं पा सकते ।^१ परिणामस्वरूप, भारतीय और पारंपार्य रंग-टिप्पणों के समन्वय में हिन्दी रंग-टिप्पण और चरित्र परिवर्तना की खोज आरम्भ की गई ।

१. सुनो जनमेजय : आद्य रंगाराम्य (पीठिका)

२. राजरानी : आधुनिक रंगमंच डा० लक्ष्मीनारायण साहू पृ० १८

समसामयिक हिन्दी नाटकों की चरित्र-मूर्ति का अध्ययन करने से पूर्व पात्र, चरित्र, चरित्रान्त, संवाद आदि की मूलभूत धारणाओं का भारतीय और पाश्चात्य दृष्टियों में साम्यीय विश्लेषण कर लेना उपयोगी भी होगा और साफ़ आवश्यक भी; क्योंकि निर्माता भी शब्द सयवा धारणा का सम्पूर्ण अर्थ उसकी अर्थ-परम्परा और उसके पीछे के सम्भार में होता है और अर्थ को पूरी तरह समझने के लिए पहले उस परम्परा और सम्भार को समझ लेना आवश्यक है इसी दृष्टि से नाट्यीय चरित्र का यह साम्यगन अध्ययन यहाँ प्रस्तुत किया जा रहा है।

शास्त्र : भारतीय और पाश्चात्य

मूल दृष्टि भेद :

दो अलग-अलग संश्लेषण को आरम्भ करने में पूर्व गेगन सम्प्रदायी भारतीय और पाश्चात्य आदर्शों का मूल अन्तर समझ लेना आवश्यक है। सर्वप्रथम तो भारत का आदर्श यह रहा है कि विजिता उगी को चाहिए जो संपर्क की अवस्था पार करके कही पहुँच चुका है; जो समदर्शी और धनार्थक है। इसके विरुद्ध पश्चिम का धारणा यह रहा है कि क्षेत्र संपर्क में हुआ हुआ और छुटकारा व्यक्ति ही बचाव हो जाता है।

भारतीय नाट्य-शास्त्र में नाटक के मूल तत्त्व माने गए — कर्तु, गेग और रण तथा पाश्चात्य में कर्तु, चरित्र-विश्लेषण, पद-रचना, विचार-गण, दृश्य-विश्लेषण और गीत। भारत में 'रण' पर विशेष ध्यान दिया भी अगस्त ने 'कर्तु' पर; पश्चात् दोनों परम्पराओं में 'चरित्र' को निविशद रूप में नाटक का आधारित तत्त्व स्वीकार किया गया है।

हम जानते हैं कि—नायक का वर्णन किया गया है। इस उल्लेख में नायक का वर्णन है। नायक के चार भेद—धीरमान, धीरमति, धीरमान और धीरमति—दिया गया है। भूमान की दृष्टि में नायक के प्रकारों का वर्णन किया गया है। प्रस्तुत किया गया है और इस प्रकार यह सभा अनामीन तक पहुँची है। नायक के वर्णनका भागीय नाट्य-नायकों में प्रतिपादित, पीठ-मंड, विष्णु, विट, दूत, भंड, दूत, विष्णु, विष्णु आदि गीत-नायकों के लक्षण धीर कलेख भेदों-भेदों का विस्तृत निरूपण किया गया है।

नायिका में भी प्रायः उन्हीं गुणों का होना आवश्यक है जिनका उल्लेख नायक के मंदम में किया गया है। नायिका के भेदों का मुख्य आधार उसका नायक के साथ सम्बन्ध है। नायिका भेद का निरूपण करने समय पहले स्वकीया परकीया और गणिका के कुल १६ प्रकार बताए गए और फिर प्रत्येक की आठ प्रवृत्त्याएँ (स्वाधीनरतिता आदि) बताई गईं। इस प्रकार कुल मिलाकर हुए १२८ भेद, इन भेदों को पुनः उत्तम, मध्यम और अधम के वर्गीकरण में नायिका-भेद की संख्या ३८४ तक पहुँचा दी गई। नायिका के अतिरिक्त अनुचारिका, परिचारिका, गणिका, मर्तवी, दूती, प्रतिहारी आदि का भी विशद और विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया गया है। रामचन्द्र गुणचन्द्र के अनुसार संस्कृत नाट्य में नाटकीय भावाभिव्यक्ति की ये पाँच शैलियाँ हैं—प्रवासम्, स्वगतम्, अपवागितम्, जनान्तिकम् और आकाशोक्ति।

इसके अतिरिक्त कौन भाषा कौन-सी भाषा का प्रयोग करेगा तथा उसके बाल, वस्त्र, वाणी, देश, चेष्टादि कैसे होंगे, इसका नियत उत्तर भी हमारे शास्त्र के पास है। विभिन्न पात्रों के सम्बोधन-शिष्टाचार एवं पात्रों के नामकरण भी किसी सीमा तक (और यह सीमा दुर्भाग्य से बहुत दूर तक गई है) शास्त्र द्वारा विनियमित है।

नामक-नायिका के परस्पर व्यवहार का सूत्र भी शास्त्रकार ने अपने हाथों में रखा है और 'वृत्ति' के भेदोपभेदों की गिनती भी अठारह तक पहुँचा दी है। नामक के चित्रण का ढाँचा भी इतना अधिक कसा-बधा है कि रचना के दौरान नायक का चरित्र-परिवर्तन निन्दनीय कर्म बहा गया है।

शास्त्र का यह कठोर बन्धन ही वह मूल कारण है जिसकी वजह से संस्कृत

१. माहिस्य दर्पण : विमला टीका, पृ० ६५-६७

२. वही पृ० ७१

३. वही पृ० ८२

४. हिन्दी नाट्य-दर्पण : पृ ३३-३४

नाटककारों ने व्यक्तित्व-विशिष्ट पात्रों के सृजन करने और उन्हें उनकी भाषा देने का गंभीर प्रयत्न नहीं किया। जहाँ तक चरित्र-चित्रण का सम्बन्ध है, गुण की दृष्टि से विभिन्न पात्रों में बहुत अन्तर है, किन्तु सुन्दरतम नाटक भी प्रकारों का चित्रण करते हैं, व्यक्तियों का नहीं। डा० कीय के अनुसार, नाटक रचना में मौलिक उद्भावना का अभाव इस बात का पक्का प्रमाण है कि शास्त्र ने नाटककारों को अभिभूत कर दिया था।^१ और शास्त्रीय विवेचन के स्तर पर भी चरित्र के घरातल से सस्कृत तो क्या भारतेन्दु-पूर्व युग तक भी न तो कोई विशेष चिन्ता व्यक्त की गई और न ही कोई मौलिक चिन्तन हुआ। 'भारतेन्दु से प्रसाद तक वह (नाटककार) परम्परा की तलाश में था। इसके बाद उसकी यह भी तलाश खत्म हो गई और वह प्रसाद अथवा इत्सन-खेख के बाहरी प्रभाव में घाकर लिखने लगा।' स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद इस दिशा में नाटककार, निर्देशक, अभिनेता और नाट्य-समीक्षक के सम्मिलित प्रयास और चिन्तन से नवजागरण तथा विकास के महत्वपूर्ण संकेत मिलने लगे और समसामयिक नाटककार तथा समीक्षक नाट्य-चिन्तन के प्रति काफी सचेत हैं।

पाश्चात्य :

यूरोप में नाटक और उसकी चरित्र-सृष्टि को लेकर गंभीर चिन्तन हुआ है। प्लेटो के लेखों और एरिस्टोफेन्स की कृतियों में नाटक के स्वरूप और प्रभाव विवेचन के अन्तर्गत प्रसंगवश पात्रों पर भी अनेक विचार व्यक्त किए गए हैं। ये विचार अत्यन्त महत्वपूर्ण और गंभीर हैं किन्तु कमवद्ध रीति में किसी निश्चित सिद्धांत का प्रतिपादन नहीं करते। नियमित और व्यवस्थित तथा विस्तृत रूप से अपनी स्थापनाओं का उल्लेख करने वाले सर्वप्रथम यूनानी आचार्य अरस्तू थे, जिनके पाथ्य-शास्त्र के बहुत बड़े भाग में नाट्य-मिथान्त और 'चरित्र' पर प्रकाश डाला गया है। अरस्तू के अनुसार चरित्र-चित्रण का मूल आधार है पात्रों का चारित्र्य और 'चारित्र्य वह है जिसके चलपर हम अभिनेताओं में कुछ गुणों का आरोप करते हैं।'^२ इनका अर्थ वोगत्वे जैसे तत्ववेत्ताओं ने 'केवल वगैरह और सामान्य' लगाया है जो कि प्रो० युचर और डा० नगेन्द्र के अनुसार हमारे 'विशिष्ट व्यक्तित्व' वा मनायेष्ट भी प्रत्यक्ष है।^३

अरस्तू ने 'चरित्र' के मन्दन में छह आधारभूत मिथान्तों का उल्लेख किया है। हमने अनुसार नाटक के नायक के लिए 'पटनी और गवते महत्वपूर्ण बात यह है

१. संगृहीत नाटक : अनु० उदयभानु मिश्र पृ० ३७८ :
२. नाट्यशास्त्र : अनु० १८-२-प्रश्न-७ : डा० नाव, पृ० ५
३. अरस्तू का पाथ्य-शास्त्र : अनु० डा० नगेन्द्र; पृ० ३६-४०
४. पटनी, (सुमित्रा) : पृ० १०६

काल में कालों : काल कालों का ही दिव्यमन्त्र के अनुसार है उन्हें 'हृत्
 निरालय का काल' कहने की शक्ति है । काल की वे १० वैदिक शक्त ही मानने
 हैं । इस निरालय का काल का काल कहने की है 'कालिक' अर्थात् किसी पाप के
 क्षम्य-क्षमा के लक्ष्य की शक्ति, जानि का क्षम्य दिव्यमन्त्रों का काल बनना
 चाहिए । १० कालों के अनुसार 'अस्मिन् निरालय' का काल स्वीकार करने हुए
 ही वे कालिक की दिव्यमन्त्र का निरालय की शक्ति मानने थे ।" अरस्तू के अनुसार
 हीमाली क्षम्यमन्त्रों के निरालय का है कि क्षम्य जीवन के अनुसार होता चाहिए ।
 क्षम्यमन्त्रों द्वारा मानने यह है कि नाटक के पात्र जीवन प्रयोग जगत् के जीने-
 जानने, बनने-पड़ने मर-जाये होना चाहिए । वास्तविक पुनर्जन्म नहीं । सीधे बताने यह
 है कि 'क्षम्य में लक्ष्यमन्त्रों होनी चाहिए ।' इस पर डा० नगेन्द्र की टिप्पणी धारण
 महत्वपूर्ण है, वे कहते हैं कि 'क्षम्य-क्षम्य में लक्ष्यमन्त्रों का निर्वाह धारण है,
 क्षम्य में नहीं—क्षम्य में क्षम्यमन्त्रों हो शक्ति है और प्रायः होती है, परन्तु फिर यह
 क्षम्यमन्त्रों ही उसका धारण धर्म हो जानी है और इसका यथावत निर्वाह होना
 चाहिए ।" अरस्तू क्षम्य-क्षम्यमन्त्रों की सम्भावना का निरालय नहीं करते परन्तु उसे
 'मूल प्रवृत्ति' की परिधि के भीतर ही ग्रहण करने हैं । बड़े से बड़ा परिवर्तन मनुष्य
 के क्षम्य में सम्भव है, किन्तु उसे प्राप्त बनाने के लिए पात्र की प्रवृत्ति में ऐसा कुछ
 सम्भार या परिवर्तनशीलता का धर्म अवश्य बतमान रहना चाहिए । पांचवी बात
 यह है कि क्षम्य-क्षम्य में नाटककार को 'अवश्यमन्त्रों या सम्भाव्य को ही अपना
 लक्ष्य बनाना चाहिए ।" अर्थात् अरस्तू के लिए क्षम्य का अर्थ केवल वर्तमान नैतिक
 गुण-दोष ही नहीं है उन्होंने इस 'सम्भावना-नियम' के अनुसार निश्चित रूप से
 क्षम्य-क्षम्य की स्वीकृति दी है । अन्तिम और अत्यन्त आवश्यक तथ्य यह है
 कि नाटक के क्षम्य-क्षम्य में यथार्थ और आदर्श का बलवत्तम सम्बन्ध होना
 चाहिए अर्थात् सामान्यतः क्षम्य का अर्थ यथार्थवत् करके भी कलाकार को अपनी
 कल्पना और भावना से उसे ऐसे आकर्षण और सौन्दर्य से सज्जित कर देना चाहिए
 कि वह एक कलाकृतिक बन जाए ।

१. अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ० ३६-४०

२ वही, पृ० ११०

३. वही, पृ० ११०

४. वही, पृ० ४८

दमकें अतिरिक्त अरस्तू मानते हैं कि कामदी का नायक अत्यन्त विख्यात, समृद्ध वैभवशाली, यशस्वी और कुसीन पुरुष हो। लेकिन चित्रण की दृष्टि से वह 'हम जैगा' ही होना चाहिए। 'हम जैगा' का अर्थ है—महज भावनाओं से युक्त, यह साम्य प्रकृति का ही है, मात्रा का नहीं। उसके चरित्र में मत् के गाय धन का भी कुछ अंश होना चाहिए। यह मूलतः सम्जन होने पर भी सर्वथा निर्दोष नहीं है 'ना चाहिए।

मध्ययुग के प्रसिद्ध रोमन साहित्य-शास्त्री होरेस का भी सबसे अधिक प्राथम चरित्र चित्रण के औचित्य पर ही है। वे कहते हैं कि 'या तो तुम परम्परा-नालन में दृढ़ रहो या इसका ध्यान रखो कि तुम्हारे भाविकारों में संगति हो।' पात्र-कल्पना—वेष, परिस्थिति, व्यवसाय इत्यादि के अनुकूल होनी चाहिए। मध्य युग के डोनेटस, डायोमिडोज, जान आक ऐलिसवरी, डान्ते आदि विचारकों पर होरेस की स्पष्ट छाप है। नव-जागरण के युग में आद्योपान्त अरस्तू का प्रभाव सबल और प्रभास बना रहा। पुनर्जागरण काल में वेन पान्सन के विचार उल्लेखनीय हैं। अपने युग में उन्होंने अरस्तू और होरेस द्वारा प्रतिपादित नियमों की ही पुनः उद्घोषणा की। सत्रहवीं शती के नवीन-व्लासिकीय युग में कार्नील, मौलियर, रासीन, वोजावों प्रभृति लेखकों ने अरस्तू और होरेस की अधिर्दास बातें दुहराकर भी अनेक विषयों में अपना स्पष्ट मतभेद प्रकट किया। उन्नीसवीं शती के नवीन-चरित्रों की आधार सिमा प्रस्तुत करने वाले सत्रहवीं शती के प्रसिद्ध कामदी-नाटककार मौलियर का यह कथन महत्वपूर्ण है, जो उन्होंने अपने नाटक 'स्कूल फार बाइण्ड थ्रिटिसाइड' के पात्र डोरेटीज के मुख से कहलवाया है :

“हम मनुष्य के छोटे-छोटे कार्यों में हास्य का तत्व देखें और मानव की दुर्बलताओं को स्टेज पर इस प्रकार प्रदर्शित करें कि दर्शक की कोख न आकर हँसी आए। जब ट्रैजिक नाटककार एक महान नायक की रचना करता है तो वह उसका चित्र अपनी कल्पना के सहारे बनाता है, किन्तु कामिक नाटककार को अपने निकट समाज में रहने वाले व्यक्तियों का ही चित्र उतारना पड़ता है।” नाटक के महान कामदी नायकों के स्थान पर सामान्य जीवन के साधारण चरित्रों को स्थापित करना अपने आप में काफ़ी बड़ा परिवर्तन और चरित्रों की दृष्टि से आगे के युग के लिए एक निश्चित भूमिका प्रस्तुत करना था।

आधुनिक नाटक और उसकी चरित्र मूर्ति को एक अत्यन्त महत्वपूर्ण मोड़ देने का श्रेय इसन, बेखव और बर्नाईं का जो मिलता है। समस्या-नाटक के जन्मदाता इसन ने नाटक के पात्र और कार्य पर अत्यधिक बल दिया। इसन ने यह बताया कि यदि नाटक अपनी आंतरिक शक्ति पर जीवित रहना चाहता है तो उसे मनुष्य

१. पाश्चात्य काव्य-शास्त्र की परम्परा : संपा० डा० सावित्री मिश्रा, पृ० ६४

२. भारतीय नाट्य साहित्य : संपा० डा० नरेन्द्र, पृ० १४८ से उद्धृत

की भावनाओं का प्रतिनिधित्व करना चाहिए और उन बातों का चित्रण करना चाहिए जो जनसाधारण के निकट हैं। इस विचार का प्रभाव यह पड़ा कि नाटककार निम्न वर्ग के लोगों का चित्रण करने लगे। नायक का स्थान केन्द्रीय-चरित्र ने ले लिया और गौण-पात्रों को भी व्यक्तित्व प्रदान किया गया। बर्नार्ड शा ने कहा—कथानक की रचना में मुझे घृणा है, मैं तो कुछेक पात्रों की सृष्टि करता हूँ। शा ने अपने चरित्रों के माध्यम में आधुनिक युग के नर-नारी सम्बन्धों के नये रूप और नवीन आधार बनाए तथा उन्हें आज के बहुमुखी एवं पेचीदा जीवन का प्रतिनिधि बना दिया।

भारतीय और पाश्चात्य चरित्र-परिकल्पना समानता-असमानता

समानताएं :

नायक को दोनों शास्त्रों में बिरुपान, सधृष्ट, वैभवशाली, यशस्वी, कुलीन आदि अनेकानेक गुणों से युक्त माना गया है। भरत ने नायक के चार प्रकार माने हैं—धीरोद्गात, धीरललित, धीर प्रसागत और धीरोद्धत तथा अरस्तू ने तीन—आदर्श, मान्तरिक और अधम। डा० बीय के अनुसार यह वर्गीकरण आपस में काफी समान है।^१ इसके साथ ही अरस्तू की भांति नाट्यशास्त्र ने भी पुष्प पात्रों और स्त्री पात्रों के भेद का निरूपण किया है। अरस्तू ने चरित्रों के 'औचित्य' तत्व द्वारा जिम वर्गगत और सामान्य पात्र स्वरूप का संकेत किया है वह सम्पूर्ण संस्कृत नाट्य-परम्परा में व्याप्त है। अरस्तू के कथन 'चरित्र में एकरूपता होनी चाहिए'^२ का साम्य भारतीय नाट्य-शास्त्र के इस विधान में है, जहां शास्त्रकार कहता है कि, किसी एक प्रवन्ध में प्रधान नायक राम आदि में पूर्ववर्णित चार अवस्थाओं में से किसी एक को लेकर कुछ दूर चलने के बाद दूसरी अवस्था का ग्रहण अनुचित है।^३ पाश्चात्य नाटकों के पात्रों का भी प्राच्य नाटकों जैसा ही वर्गीकरण किया जा सकता है—नायक, नायिका, दुष्ट, विरूपक प्रभृति। डा० नरेन्द्र भी स्वीकार करते हैं कि अरस्तू और भारतीय आचार्यों के मत प्रायः समान ही हैं।^४

असमानताएं :

स्थूल दृष्टि से तो दोनों शास्त्रों में अनेक समानताएं स्पष्ट दिखाई देती हैं परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखने पर उनकी असमानताएं बड़ी अधिक महत्वपूर्ण हैं। नायक में अनेक गुणों के साथ अरस्तू यह भी स्वीकार करते हैं कि 'मदना' का गुण प्रत्येक वर्ग

१. संस्कृत नाटक : डा० बीय, पृ० १८१

२. अरस्तू का नाट्य-शास्त्र : अनु० डा० नरेन्द्र : पृ० ४०

३. संस्कृत नाटक : डा० बीय, पृ० १३२

४. अरस्तू का नाट्य-शास्त्र : अनु० डा० नरेन्द्र : पृ० १२४

मांग पर वे बनते हैं। वे वही मानते हैं जो मानना चाहिए, वही चाहते हैं जो चाहना चाहिए। वह माने भीतर नहीं जायेगे। बना-बनाया बाहर क्या कुछ नहीं मिलता? ... मांगिर जो लोग मे मूर्ख-भ्रुति बना जाते हैं मो इमरिए तो कि हम उसे बनाने के भ्रष्ट में न पड़े। घनः अपने पूर्वज चन-चन कर जिस राज्य को परता कर गए हैं, चरने के लिए वही राग्या है। बग, हमारे टाइन वेगवर उम पर बातें पों जाते हैं।" वन-गाव में रिमी भी मर की बोरी बैगिया जटिला अपरा भिन्नता नहीं होती। वा 'अच्छे' घोर 'बुरे' के बगों में भरता में विनस दिए जा गये हैं। वामिने के अनुसार 'अच्छे' पात्र वे होते हैं जो नाया के 'अच्छे' का बोध करते हैं घोर 'बुरे' के जो उसे तोटना और विगड़ित करना चाहते हैं। अतः के देकर को घातना है कि 'मायाओं के अपने-अपने बेहरे होते हैं, पर माया का अना एक शिरो धेला है—या होना चाहिए।' मरों की विनिता को अंग अना की एका पर बन देने वाले हमारे प्राचीन भारतीय जीवन-दर्शन में ही मनुष्य-माया के पात्रों को वन-गाव अपरा टाइन में अंगे नहीं बने दिए। टा० समीतराज्य माय का ननु कपन मय ही है कि ऐसे पात्र मय अछ, नर मायो के मोके एक ही दृष्ट के होकर होते हैं।

दुसरी ओर, वन-गावों की प्रसिद्धि बरक मरिमाओं का मयन एक दुनो अति है। वनो-रान और शिरोवर वनो-रानेवन के प्रभाव में आकर अनेक नाय-बायो ने अरानी को अपने नाय के वनो-रान में निहार उमरी विमिन नायों को घुरेद और मोनकर दुनि के मुक्ति ओझरों में पात्र के मन की बीर-नर ह उमे ऐसे दमनर सिम कि दुनक अतवने-बसि रह गए। ऐसे नायों ने वनो-रान को दुनको में विनि 'वन-शिरो' के पात्रों का चन सिम मया और ऐसे वनि पात्र दमनर सिम दू जो नाय के मयन अंग के लिए अचन विनरा हो हू भी विननर दुनो, जटिल और दमनरान से। अत्र नायों वनर मयन बरक न को वन-गाव दमनर बर मने और न वनि पात्र। वन-गाव दिवार जति है कि वर रवान दन के हन में हने वनिव का हन बली। जो उनके मन की लेकर उमे-नर में रहती है, वह बलता भात है कि कि हने वनो-रान के लरान दन के पात्र को मयनेन बनने की लगी हने हने रवान वनि वनी दुन ही लर रहती है, वने ही दुनो प्रार की वनो-रान के होर वनो रवान को वनि के वनिव को नहीं बरि वन वने हो हो सिम एने है।

१. मनुष्य का अंग और वन : अनेक दुनर : पृ० १३५-३७
२. देकर : एक ओर (दुनर अना) : पृ० १३१
३. शिरो कहरिने की विन-विनि वरिजन : पृ० १३१
४. मनुष्य का अंग और वन : पृ० १३५

में सम्भव है। भारतीय नाट्य-शास्त्र ने इस गुण को केवल उच्च वर्ग तक ही सीमित रखा है। अरस्तू ने स्वीकार किया है कि चरित्र में सत् के साथ असत् का भी कुछ भ्रंश होना चाहिए। अरस्तू का नायक मूलतः सज्जन होने पर भी सर्वथा निर्दोष नहीं है। इसके अतिरिक्त अरस्तू ने वर्गगत और सामान्य के साथ चरित्र में 'व्यक्ति-वैशिष्ट्य' को भी महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया है, जिसका कोई सकेत भारतीय नाट्य शास्त्र में उपलब्ध नहीं है। चरित्र-परिवर्तन के विषय में भी डा० मगेन्द्र मानते हैं कि अरस्तू के अनुसार, चरित्र-चित्रण में एकरूपता का निर्वाह आवश्यक है, चरित्र में नहीं।^१ भारतीय नाट्य-शास्त्र रस के परिपाक के लिए इस प्रकार के किसी भी परिवर्तन को 'निन्दनीय कर्म'^२ मानता है। अरस्तू चरित्र को 'हम जैसा' चित्रित करने का परामर्श देकर उसे वास्तविक जीवन के अधिक निकट ले आते हैं। स्मृततः 'कोरस' और 'सूत्रधार-नटी' में समानता दीखने पर भी सूक्ष्मतः उनमें आकाश-पाताल का अन्तर है। सूत्रधार का कार्य नाटक के कथानक से एकदम पृथक् होता है जबकि 'कोरस' नाटकीय कार्य-व्यापार का अभिन्न एवं अनिवार्य भ्रंश है। कुल मिलाकर हम कह सकते हैं कि पाश्चात्य शास्त्रकार ने अपने शास्त्र द्वारा नाटककार को केवल निर्देश और सकेत दिए हैं। भारतीय शास्त्र की भाँति उसे चारों ओर से शिकजे में जकड़ कर बन्दी नहीं बना दिया।

पात्र—वर्ग-पात्र, व्यक्ति-पात्र—चरित्र और व्यक्तित्व

बैसे तो किसी भी शब्द का अपना कोई आत्यन्तिक अर्थवा अपौरुषेय अर्थ नहीं होता; उसका अर्थ वही और उतना ही होता है जितना हम उसे देते हैं, बल्कि देने की प्रतिज्ञा कर लेते हैं। शब्द का अर्थ एक सर्वथा मानवीय आविष्कार है और किसी समय विशेष में निश्चित किए गए शब्दों के अर्थ समय के साथ-साथ उन्नीम-नीम होते ही रहते हैं।^३ हमारी समस्त नाट्य-समीक्षा में अब तक 'पात्र' और 'चरित्र' इन दो शब्दों की प्रायः पर्याय रूप में ही प्रयुक्त किया गया है। परन्तु इन दोनों शब्दों में अभिन्न सम्बन्ध होते हुए भी पर्याप्त अन्तर है।

पात्र के कोसीय अर्थ हैं—किसी वस्तु का आधार अर्थवा प्राप्त कर्ता। नाटक के मन्दर्म में देखें तो जात होता है कि पात्र निःसन्देह नाटक का आधार ही है और यही अन्तुनः 'धारिण्य' का प्राप्तकर्ता है। नाटककार इस पात्र में ही चोरन करता है।^४ नाटक के समस्त अभिर्कर्ता—नायक अर्थवा केन्द्रीय-चरित्र से लेकर तटस्थ-पात्र या प्रदूरी तक—मूलतः पात्र ही होते हैं। बाद में अपनी-अपनी निहित सम्प्रदायों

१. वही, पृ० ११०

२. सम्यक् नाटक : डा० बी.प, पृ० १५२

३. आत्मनेपद : अज्ञेय : पृ० १६१

४. आर्य का धर्म और प्रेम : जेनेट्टुमार, पृ० १७५

के प्रकाशन के आधार पर ही वे 'चरित्र' बनते हैं। जिस प्रकार विभिन्न देशों, जातियों और धर्मों-मन्त्रदायों के एक स्थान पर खड़े लोग सबसे पहले 'मनुष्य' हैं और बाद में अपने-अपने आचार-विचार, रहन-सहन और क्रिया-कलाप आदि के आधार पर मोहन, इब्राहिम, कुलवन्त और जॉन आदि बनते हैं, ठीक इसी प्रकार नाटक का प्रत्येक अभिनेता पहले पात्र है और बाद में चरित्र बनता है। (यद्यपि अनेक पात्रों के चरित्र का विकास और उसका उद्घाटन नहीं भी होता और नाटक के अन्त तक वे मात्रपात्र ही रह जाते हैं, चरित्र नहीं बनते)। जीवन के व्यक्ति और नाटक (साहित्य) के पात्र के मध्य कला की एक पतली भिन्नता होती है जो उसे जीवन से सम्बद्ध रखते हुए भी उसे जीवन के राज्य से कला के राज्य में ले जाती है जिसके कारण पात्र का स्वरूप, उसकी जीवन-विधि और नागरिकता के अधिकार बदल जाने हैं जबकि अधिकांश मौलिक अधिकार समान रहते हैं। इसी पात्र के माध्यम से जब नाटक की घटनाएँ घटती हैं अथवा वह स्वयं घटनाओं से प्रभावित होकर विकसित होता है तो 'चरित्र' बनता है। यही कारण है कि नाटक के आरम्भ में 'पात्र-परिचय' दिया जाता है, 'चरित्र-परिचय' नहीं। अभिनेता का नाम, उसकी आयु, पद, अन्य व्यक्तियों से सम्बन्ध, उसका रूपाकार—बस यही पात्र-परिचय है। अतः हम कह सकते हैं कि प्रत्येक चरित्र मूलतः पात्र होता है परन्तु प्रत्येक पात्र अनिवार्यतः चरित्र नहीं होता। नाटक का ऐसा अभिनेता जिसकी विशेषताएँ, जिसके गुण-दोष, जिसका व्यक्तित्व नाटक के दौरान दर्शक पर प्रकट नहीं हो पाता वह मात्र पात्र ही रह जाता है, चरित्र नहीं बनता। चरित्र की अपनी निजता और एक व्यक्तित्व होता है। नाटक में पात्र-निर्माण का कार्य दोहरी तटस्थता की अपेक्षा रखता है। प्रथम स्तर पर नाटककार से और द्वितीय स्तर पर अभिनेता से। अतः नाटक की पात्र-सृष्टि कथा-साहित्य की पात्र-सृष्टि से कठिनतर कार्य है।

वर्ग—पात्र; व्यक्ति-पात्र : चरित्र और व्यक्तित्व

नाटक के अधिकांश पात्र ऐसे होते हैं जो अपनी सम्पूर्ण निजता अपने वर्ग को सौंप कर नाटककार के उद्देश्य की पूर्ति के उपकरण बनते हैं। ऐसे पात्र जो अपनी धोखा घाने वर्ग का प्रतिनिधित्व अधिक करते हैं, वर्ग-पात्र या 'टाइप' कहलाते हैं। ये सामान्य मनुष्य होने हैं और भुक्ति-बोध के अनुसार सामान्य वह है 'जिसमें घाने भीतर के अध्यात्म के उग्र आदेश का पालन करने का मनोबल न हो।' जैनेन्द्र ने वर्ग-पात्र अथवा टाइप की पहचान कराते हुए लिखा है—'दुस्वप्न बपड़े, दुस्वप्न नीनि, दुस्वप्न सब कुछ। जैसे ज्यामिति के धनुर्भुज। सब समकोण, विषम कोण वही भी नहीं। वह खुद इनने नहीं जिनने कि औमत है। अपने वर्ग के दूसरे आदमी जैसे नाट के बपड़े, उमी तंत्र के विचार उसी साचे की नीनि, हूबहू वही राम। सबका उन्हें नहीं छूनी। मदा राज-

अपने जीवन में हम देखते हैं कि प्रत्येक आदमी ठीक दूसरे जैसा होकर भी एक, अकेला और अद्वितीय 'व्यक्ति' है। अपने प्रेमोन्मत्त, जोन्म, हारमोन्स तथा चेतन अचेतन (जीव विज्ञान, मनोविज्ञान) और परिवेश से बनी एक ऐसी इकाई जो अपने सामाजिक, राजनैतिक, आर्थिक, धार्मिक, दार्शनिक और नैतिक दबावों को झेलते हुए निरन्तर जी रही है या जीना चाह रही है। मनुष्य जिन परिस्थितियों में बनता है, उन्हीं को बनाता और बदलता भी चलता है। वह निरा पुनरा, निरा जीव नहीं है, वह व्यक्ति है, बुद्धि-विवेक सम्पन्न व्यक्ति।^१ और सड़क, घर, दफ्तर, काफी हाउस, कालेज, ड्राइंग-रूम या मच पर कहीं भी टकरा जाने वाला यह मनुष्य ही वस्तुतः वह 'कच्चा माल' है जिसमें अपनी कला के रूपों द्वारा नाटककार वर्ग-यात्र, व्यक्ति-यात्र और 'चरित्र' कुछ भी निमित्त कर सकता है। चरित्र के एक छोर पर वर्ग-यात्र है और दूसरे छोर पर व्यक्ति-यात्र।

नाटक का चरित्र एक ऐसी कलात्मक और सम्यक् सृष्टि है जिसमें सामान्य और व्यक्ति का सम्न्वय हो गया है।^२ नेमिचन्द्र जैन के शब्दों में, 'वस्तु और कला-कार की साक्षात्कृत सृष्टि के बीच एक विशेष प्रकार की कीमियागिरी के बिना साहित्य सम्भव नहीं होता।'^३ भूलन चरित्र नाटककार की मान्य मन्त्राज्ञा है, फिर भी वह चरित्र-सृष्टि में जगत् और जीवन के यथार्थ में अपने को अनग नहीं कर सकता।^४ यद्यपि यह गलत है कि कला का यथार्थ वस्तु-जगत् के यथार्थ में मिलता होता है क्योंकि नाटककार उसमें बहुत कुछ छोड़ता और अपनी ओर से बहुत कुछ जोड़ता है और इस प्रक्रिया के द्वारा वह एक नया चरित्र रचने की चेष्टा करता है। इस कार्य को हृदयगत विष्णु बिना गतिशक्ति-योगात्मक चरित्रों पर खिले उन अनेक नाटकों की साधकता और पलायनी के चरित्रों की व्याख्या समझ में नहीं आ सकती। चरित्र वास्तव में एक आदामी 'ता' या 'न' के शब्दों में होने लगे होते हैं, वह वह आदामी 'ता' या 'न' को एक साथ और निरन्तर जीने का, इसकी जीवनी-साक्षि से भग्नुर जटिल और जीवन्त व्यक्तित्व वाले पात्र बना है।^५ नाटक के स्थान पर ऐसे चरित्र (वैयर्थ्य चरित्र) का आगमन सामान्यतः निम्नलिखित दो परिधानों की ही होना है।

प्रमुखतः सामाजिक दृष्टि से बड़े तो हम यह मानते हैं कि नाटक का दृष्टिकोण है यह

१. आत्मनोपदे—अज्ञेय, पृ० ७१

२. सिद्धांत और अध्ययन—कुलावराण, पृ० ६०

३. दृष्टान्त परिचय, पृ० १७

४. "... and will build within the prison a synthesis of individual, typical and universal characters".—*Dictionary of World Literature* p. 51.

जाती है। वहाँ एक प्रकार की मिश्रित-अन्धकार रहती है। हमारे ऊपर केवलबुद्धि है, हमारे भीतर का एक स्रोत ही ऐसा हीन है। हमारे सामने है एक काम उसी सामने की अन्धकार-विशालता है।^१ साहचर्य में एक अन्धकार-विशालता ही व्यक्तित्व बनाने की है। ए० जकार्ड-वाच मेरु के अनुसार व्यक्तित्व एक ऐसी वस्तु है जिसकी व्याख्या ही नहीं हो सकती। एक विशिष्ट जीवन जो मनुष्यों के हृदयों पर बसा कर लेती है।^२

अनुभूति-प्रक्रिया यदि हम पाठक-दर्शक की अनुभूति-प्रक्रिया का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण करें तो ज्ञान होगा कि दर्शकों के मन में सर्वप्रथम किसी एक अथवा अनेक चित्रों के प्रति रूचि जागृत होती है। फिर यह रूचि गतानुभूति में बदल जाती है, सम्भवतः उन क्षणों में जबकि केन्द्रीय चरित्र या नायक किसी गहरी दृष्टि या भावनात्मकता की अभिव्यक्ति व्यक्तित्वानी रूप में करता है। जब हम दृष्टि की पूर्ण स्थापना होती है तो दर्शकों के मन-मस्तिष्क में भी एक तनाव-आ जाता है, जो रस-प्रक्रिया की तीव्रता के साथ प्रसन्न हो जाता है। यहाँ तक आते-आते दर्शकों का नायक के साथ कम से कम उसकी दृष्टि के साथ, साक्षात्कार हो जाता है और अन्त में जब नायक अपने अन्तिम उद्देश्य को पाने में सफल या असफल हो जाता है तो दर्शकों को 'कलात्मिक' जितनी सन्तोष की गहरी अनुभूति होती है।^३

प्रभाव-दर्शक पर पड़ने वाले प्रभाव की दृष्टि में देखने पर ज्ञात होगा कि वर्ग-यात्रा इतना

१. साहित्य का श्रेय और प्रेय : जेनेन्द्र कुमार : पृ० १८६

२. (आटोबायग्राफी-दिल्ली पैकेट) मानव मूल्य और साहित्य धर्मवीर भारती, पृ० ८४ से उद्धृत

३. मृती गैलावे (आलोचना, जुलाई, १९६४), पृ० ८६

अधिक सामान्यीकृत और दर्शक का जाना-बूझना होता है कि उसकी प्रत्येक क्रिया प्रतिक्रिया का पूर्वानुमान हो जाने के कारण दर्शक का उसमें इतना अधिक तादात्म्य हो जाता है कि उसमें खूबि अथवा जिज्ञासा निःशेष हो जाती है। इसके विपरीत व्यक्ति-यात्र इतना अधिक असामान्य और विचित्र होता है कि दर्शक का उसमें तादात्म्य नहीं हो पाता और उसके प्रति केवल विस्मय-बोध ही उत्पन्न होता है।

सफल नाटकीय चरित्र से एक और दर्शक का सादात्म्य स्थापित होता है तो दूसरी ओर जिज्ञासा भी बनी रहती है। यवनि का उठने से मिलने तक वह दर्शक को भाँसे रखता है और उसे प्रभावित करता है। कुछ पात्र चरित्र से भी भाँसे बँझकर 'व्यक्तित्व' के स्तर तक पहुँच जाते हैं। उनका अन्तर-वाह्य मिलकर दर्शक पर ऐसा प्रभाव डालता है कि नाटक की समाप्ति पर दर्शक को प्रतीत होता है मानो उस चरित्र का व्यक्तित्व मंच से हट कर उसकी चेतना पर छा गया है, उसके अर्धे व्यक्तित्व का संग बन गया है, वह उसे उत्तेजित और परेशान कर रहा है। इस व्यक्तित्व की व्याख्या तो नायक हो सके परन्तु विवक्षित सम्भव नहीं होता। ऐसे व्यक्तित्व सम्पन्न चरित्र विरल ही होते हैं और पुनानुरूप नये रूपों और नई व्याख्याओं के साथ जीवित रहते हैं।

चरित्र की आत्मा—नाटकीय चरित्र की आत्मा अथवा जीवन-शक्ति है—इन्द्र और नवयं। इन्द्र के बिना शक्ति या गति उत्पन्न नहीं हो सकती। किताब की मूर्ति के विभाग का मूल भी इन्द्र ही है। फिर, वह इन्द्र चाहे साम्य-दर्शन के पुनर् और प्रगति का हो या हीगेल के 'डीगिंग' 'एन्टीडीगिंग' का, चाहे बुर्जुआ और हिंस्र का हो या अस्तु में दूरे-दूर-प्रोडोन का। एक बार शक्ति प्राप्त हो जाने के बाद यह प्रयोग पर निर्भर करता है कि वह उस शक्ति को दालू-बागू, ऊपर-जीने अथवा पराजित गति प्रदान करे या उसे स्वनि, प्रकाश, उम्मा आदि में परिणीत कर दे। इन चरित्र के विशेषण में यह चीज बाँट है कि वह ऐतिहासिक और दार्शनिक मादर का राजा या देवता है अथवा समाधवादी नाटक का गुटखापी, शार्क या भयभूत। राजा तो भीड़ में भी है और मित्र में भी, भयः भी देता है और होता है कि किसी चरित्र में प्राण-शक्ति अथवा इन्द्र शक्ति और कैला है? चरित्र-मूर्ति करने समय नाटककार की मूल समस्या आत्म में किसी चरित्र में उसके मूल इन्द्र या नवयं की शक्ति हो रही है। इसके पश्चात् यह बात उस चरित्र के व्यक्तित्व और विशेषण पर निर्भर करती है कि वह इन्द्र उसके चरित्र का हिंस्र ऐतिहासिक, दार्शनिक और समाधवादी चरित्रों पर किस रूप में और किस प्रकार कार्य करे। इन्द्र का यह व्यवहार स्पष्ट ही है कि 'एक कथा को, पात्र को, श'

व्यक्तित्व की निजता में जितना गहरा और गम्भीर विरोध समा सकता है, उतना ही उसका महत्व है।^१

सर्वाधिक सरल और सपाट तथा लोकप्रिय चरित्रों में यह द्वन्द्व विशुद्ध वैयक्तिक स्तर पर ऊपर उठता है, यहाँ स्थूलतः संघर्ष 'अच्छे' और 'बुरे' में है और नाटककार इन भावनाओं का आरोपण क्रमशः 'नायक' और 'खलनायक' पर करके अपने कर्तव्य की इतिथी समझ लेता है। परन्तु अधिक महत्वपूर्ण और गम्भीर चरित्रों में यह द्वन्द्व नायक और नियति अथवा परिस्थितियों के मध्य हो सकता है अथवा सामाजिक रीति-रिवाजों, रुढ़ियों, धार्मिक-नैतिक आदर्शों के प्रति या फिर यह संघर्ष व्यक्ति के भीतर ही विद्यमान प्रतिपक्षी अथवा विरोधी शक्तियों के प्रति हो सकता है। इस सन्दर्भ में विलियम आर्चेर का यह कथन उल्लेखनीय है — "Drama is a representation of the will of man in conflict with the mysterious power or natural forces which limit and belittle us. It is one of us thrown living upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against one of his fellow mortals, against himself if need be against the ambitious, the interests, the prejudices, the folly, the malevolence of those around him."^२

परन्तु यह संघर्ष चाहे किसी रूप में हो, होना अवश्य चाहिए, इसके बिना किसी जीवन्त चरित्र की रूपना नहीं की जा सकती।^३

उच्चतर नाटकों में, जिनमें जीवन की जबलत समस्याओं से युक्त समकालीन महत्व के विषय लिए जाते हैं, विरोध एक अच्छे आदमी और एक बुरे आदमी के बीच नहीं होता, ऐसे दो व्यक्तियों के बीच होता है जो अपने-बो-टीक समझने हैं — घाम्तव में दोनों ही अपने-अपने दृष्टिकोण में ठीक भी होते हैं। मर्यादा नाटककार पक्षपात नहीं करता, वह निष्पक्ष भाव में पात्रों को अपने-आपको मर्यादा में अभिव्यक्त करने देता है। साधारणतः जहाँ एक व्यक्ति अच्छा ही अच्छा और दूसरा बुरा ही बुरा दिखाना जाए वहाँ संघर्ष आगे-पीछे टुटता और गतही हो जाता है।

१. माहित्य का श्रेय और श्रेय : पृ० १४

२. Play making (1926) p. 23

रामच और नाटक की भूमिका — डा० मधुसूदन गान, पृ० ६७ में उद्धृत

३ "A play in which the element of conflict is slight will always be found defective as a play, however great its other merits may be" p. 199

An Introduction to the Study of Literature,

W. H. Hudson,

पात्र-चरित्र : सृजन

• पात्र-पात्र-निर्माण वस्तुतः व्यक्ति को किसी वर्ग विशेष में सामान्यीकृत करने की कला है। पात्र-पात्र निर्माण के पीछे नाटककार की यह धारणा रहती है कि प्रत्येक देश की परम्परा, जाति, वर्ग और कृति के अनुसार ही मनुष्य के स्वभाव का निर्माण होता है। भारतवर्ष में ब्राह्मण क्षमाशील और तपस्वी, कभी-कभी क्रोधी और शाप देने वाला भी; क्षत्रिय, दूरवीर, पराक्रमी और क्रोधी; वैश्य दबू और लोभी तथा शूद्र को दीन और कायर माना जाता है। "इस तरह देश, जाति और कृति के अनुसार ही मानव-स्वभाव का निर्माण होता है।" नाटककार किसी वर्ग-चरित्र का निर्माण करने के लिए उस वर्ग-विशेष के स्वभाव, प्रवृत्ति, भाषा, वेशभूषा आदि का आरोप उस व्यक्ति पर कर देता है। इस कार्य के लिए नाटककार को 'लोक हृदय भी गह्रवात' होना आवश्यक है। कभी नाटककार अपने कतिपय आदर्शों एवं जीवन सिद्धांतों के साधने में दास कर पात्रों का निर्माण करता है और कभी उन्हें मात्र कुछ भावों या प्रवृत्तियों का प्रतीक ही बना देता है। केवल अपने आदर्श पात्रों को अधिक प्रसार और स्पष्ट बनाने के उद्देश्य से प्रतिपक्षी पात्र की सृष्टि वर्ग-मान के ही उदाहरण है। आजकल प्रतिभाशाली नाटककार, विशेष रूप से मनोवैज्ञानिक नाटकों में, विभिन्न मनोवृत्तियों के वर्ग-पात्रों को इस प्रकार प्रस्तुत करते हैं कि वे केन्द्रीय पात्र के भिन्न-भिन्न रंग-रेखाएँ बनकर भी अपना असंग अस्तित्व बताएँ रखते हैं। पात्र चरित्र-निर्माण की अत्यन्त महत्वपूर्ण परन्तु चड़िन कला है। जैनेन्द्र के शास्त्री में— "आश्यों के पोइट होते हैं, जाने के पोइट के ये टाइप हैं। लगता है कि सोनापार शाही टाइप पर छप कर पत्तन में आता है। यह टाइप निःसन्देह कम पसना है; निराश्र है और परका है।" श्री फोर्स्टर (Forster) इस वर्ग-मान को स्क्वा (Flat) चरित्र मानते हैं और व्यक्ति-चरित्र को गतिशील (round)। फोर्स्टर के अनुसार गतिशील चरित्र स्वतंत्र और अद्भुत होते हैं अतः उनके विषय में कोई भविष्यवाणी नहीं की जा सकती, जबकि स्थिर पात्र केवल बहरी बन गये हैं जो वे क्यों हैं और क्यों उगरी आदमी, स्वभाव, विशा-वसाना आदि के विषय में प्रायः शत्रु पक्षों से ही जाना है और जिस व्यक्ति का ब्राह्मण-स्वभाव और वर्ग-मानाद बहुत अधिक गुनिदिष्ट और गुनिदिष्ट होता है उसके प्रति हमारा आकर्षण भी कुछ कम हो जाता है।

१४ भाग्य मानव भीमसाम चतुर्दशी . ५० १३०

१ भाग-१ रामच-२ गुण ५० २२१

१ बा और और ५० १३८

Novel the Novel-pes

यदि पात्र केवल भावपूर्ण ही हों और वास्तविक जगत् में एकदम दूर हों तो उनमें विमर्श करना कठिन हो जाता है और वे अनुभव की तीव्रता को नष्ट कर देते हैं। अतः नाटकीय चरित्रों का 'संसार' और 'वास्तविक' होना आवश्यक है। तब बड़ा 'वास्तविक' और संसार्य व्यक्ति चरित्र बनाने के लिए नाट्यकार को पात्र के रूप-रंग, बपड़े-बेड़े की बनावट, बान करने का ढंग, विशेष आदतें, तर्किया-बलात्मा और मन-विशेष का स्पष्ट व्योरेवार चित्रण करने से काम चल जाएगा। लेकिन क्या हमने उनके व्यक्तित्व को कुछ भी मनुष्य हमें मितेगी? व्यक्ति की वास्तविकता तो हमें इन व्योरे के नीचे जाने में मितेगी। जैनेन्द्र का विचार है कि जिसमें विनाश आहूति-वर्णन मिलना है और पात्र को मानसिक में अधिक शारीरिक अथवा सामाजिक बनाया जाना है वहा वह पात्र और दृष्टियों से मुनिर्दिष्ट भले हो जाए, प्रभावकारी उनना नहीं हो पाता।' अतः नाट्यकार को व्यक्ति के मन का चित्र ही प्रस्तुत करना चाहिए।

ऊपर हमने देखा कि एक ओर तो वह पात्र है कि मिलते ही जिस का सब कुछ हमारे सामने आ जाता है, उसका चेहरा, उसके बपड़े, उसका रंग, उसका रूप, उसका प्रयोजन। दूसरा वह है कि जिससे मिलकर मानो यह मानुष भी नहीं होना कि आपने वस्त्र देखें हैं या कि रूप अथवा आकार देखा है। मानो एक साथ उस देह के भीतर जो है और जो अगम और अवगम है, उसकी छाप आपको छूती है। जैनेन्द्र इनमें से प्रथम को हल्का और दूसरे को गहन चरित्र मानते हैं।' वर्गों का विचार है कि प्रासदी में 'व्यक्ति' और कामदी में 'टाइप' चरित्र होते हैं।'

हमारा विचार यह है कि जहा तक नाटक के चरित्र का प्रश्न है, उसमें उपरोक्त दोनों गुणों का सामंजस्य होना चाहिए। कथाकार जैनेन्द्र की धारणा कहानी, उपन्यास आदि के विषय में सही हो सकती है, नाटक के विषय में नहीं। सत्य तो यह है कि पात्र के केवल बाह्य रूपायोजन के उपादान प्रस्तुत करने वाली रचना व्यक्ति नहीं पुतला सजा करती है तो दूसरी ओर केवल व्यक्ति का मनोविश्लेषण करने वाली रचना व्यक्ति को नहीं केवल उसके प्रेत को ही दिखा पाती है।

नाटक के चरित्र-निर्माण में पात्र की बाह्य रूपाकृति के चित्रण का निःसन्देह अपना विशेष महत्व है। वंकेट का कथन है कि 'वस्तुन शरीर का भ्रष्ट और विकृत होना ही आत्मा के क्षरित होने का विम्ब प्रस्तुत करता है।' अनेक वैज्ञानिकों का दावा है कि वे मनुष्य की शारीरिक शक्ति को देखकर उसके व्यवहार और

१. साहित्य का श्रेय और श्रेय : पृ० १८०

२. वही पृ० १८१

3. The Life of Drama : Eric Bentley : p. 43.

चरित्र के विषय में निश्चित रूप से अनेक भविष्य वाणिष्यां कर सकते हैं।' आकृति विज्ञान (Physiognomy) आज के युग के विज्ञान की एक महत्वपूर्ण शाखा है। जिसमें शारीरिक बनावट और उसकी विशेषताओं द्वारा व्यक्ति के मानस का अध्ययन किया जाता है। इसमें शरीर का प्रत्येक अवयव अत्यन्त महत्वपूर्ण और अभिव्यक्तिपूर्ण माना जाता है।^१ अतः चरित्र की मानसिक क्षणितियों का उसकी शारीरिक बनावट से सामंजस्य होना अत्यन्त आवश्यक है, इनका असामंजस्य ही पात्र को विदूषक बना देता है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक चरित्र में वर्ग और व्यक्ति का अद्भुत एवं कलात्मक समन्वय होना चाहिए। डा० जानसन का कथन है कि—“Nothing can please many and please long but just representations of general nature.”

इसके अतिरिक्त इस सन्दर्भ में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का यह विचार भी अत्यन्त महत्वपूर्ण है कि—‘एक मनुष्य की आकृति से दूसरे मनुष्य की आकृति नहीं मिलती; परजब मनुष्यों की आकृतियों को एक साथ में तो एक ऐसी सामान्य आकृति भावना भी बंधती है जिसके कारण हम सबको मनुष्य कहते हैं। इसी प्रकार सबकी रूचि और प्रकृति में भिन्नता होने पर भी कुछ ऐसी अन्तर्भूमियाँ हैं जहाँ पहुँचने पर अभिन्नता है।’ नाटककार का कार्य इन अभिन्न अन्तर्भूमियों की तलाश करके उनकी नींव पर किसी व्यक्ति विशेष का निजता-गम्पन्न व्यक्तित्व प्रस्तुत करना ही है। यह सामान्य-अन्तर्भूमियाँ दर्शक का साधारणीकरण करके उसे सादासत्य का आनन्द प्रदान करती हैं और चरित्र की निजता दर्शक को आकर्षित-विश्वसित करके ‘यशस्विता पतन’ तक उसे नाटक में बांधे रखती है। नाटककार ‘सामान्य’ की ‘असामान्यता’ और ‘असामान्य’ की ‘सामान्यता’ चित्रित करके ही अपने चरित्र में आकर्षण उत्पन्न करता है। इनके अतिरिक्त उमरे चरित्रों का स्वरूप निर्यासित करने में जाने प्रवृत्ति, अभिनेता, रंगमंच और दर्शकों का भी महत्वपूर्ण हाथ रहता है। यूनाग का सर्वोत्तम नाटककार साफ़ोफ़ोव अपने मुख्य पात्रों को निम्नी विशेष अभिनेता के

1. “.....The body structure provides the raw material out of which personality is formed : That is the instrument upon which the life forces, both internal and external, play”—Child Behaviour.

Francis L. ILO and Louise Bates
Annes. p. 44.

2. The whole body is physiognomically expressive, head, face, trunk, hands, feet, walk, voice, texture of hair and skin—

Character Reading From the Face—By Grace A. Rees p. 12

3 The Life of Drama, Eric Bentley, p. 43

४ चरित्र-सृष्टि, पृष्ठ-१, पृष्ठ-३१

अनुसार रचता था। शेक्सपियर ने 'हेमलेट' की सृष्टि बंबेज के लिए की थी।^१ एथेन्स में डायनीमियस की रगडाला को देखकर ही यह समझा जा सकता है कि यूनानी अभिनेता ऊँचे-ऊँचे बूट और बड़े-बड़े मुत्तौटे क्यों पहनते थे। नाटककारों द्वारा परिचित चरित्रों के चुनाव और उसमें तीव्र शारीरिक क्रिया-व्यापार के बहिष्कार का रहस्य भी इसी माध्यम से समझा जा सकता है। नाटक नाटककार की आत्मतुष्टि के लिए नहीं होता, उसे जनता के आत्म-उद्घाटन के कर्तव्य की कभी उपेक्षा नहीं करनी चाहिए। शेक्सपियर स्वयं चाहे भूत-पुडैलों में विश्वास करते हो अपना नहीं, परन्तु वे जानते थे कि उनके दर्शकों को इन अति-मानवी प्राणियों और प्रेत छायाओं के अस्तित्व में कोई सन्देह नहीं है। इसी से जहाँ अवसर हुआ उन्होंने इनका उपयोग करने में कभी संकोच नहीं किया। चरित्र की सृजन-प्रक्रिया के विषय में मुक्तिबोध का प्रस्तुत कथन अत्यन्त महत्वपूर्ण और सही है—

'विभिन्न ध्यक्तियों के लिए सृजन प्रक्रियाएँ भिन्न हैं, विभिन्न युगों में सृजन प्रक्रियाएँ अलग-अलग होती हैं। विभिन्न साहित्य-प्रकारों के लिए भी सृजन-प्रक्रियाएँ भिन्न-भिन्न होती हैं।'^२

अधिकांश पाश्चात्य विद्वानों ने इस प्रक्रिया को 'गुह्य' (mysterious) कहा है और थोकरे भी 'Occult' शब्द द्वारा इसी रहस्यमयता की ओर संकेत करता है, जब वह कहता है कि—'मैं अपने चरित्रों को नियंत्रित नहीं करता, मैं उनके हाथों में हूँ, और जहाँ उनकी इच्छा होती है वे मुझे ले चलते हैं।'^३ अतः चरित्र-सृजन का कोई बना-बनाया फार्मूला नहीं हो सकता। चरित्र का स्वरूप और उसका विकास कैसा होगा यह नाटककार के अपने व्यक्तित्व, नाटकीय कथा और उसके पात्रों पर ही निर्भर करता है।

चरित्रांकन और उसकी प्रणालियाँ

नाटक चरित्रांकन और मनोविज्ञान की सूक्ष्मता के कारण ही महान् होने हैं। पात्रों के चरित्र के विधायक आधारभूत गुणावगुणों का उत्प्रेरक या परिणतन-मात्र नाटकीय चरित्रांकन नहीं है। नाटककार अपने पात्रों के चरित्रांकन के लिए आवश्यक प्रसंग-सृष्टि सही करके, पात्रों के जीवन-व्यवहार के माध्यम से ही उनके गुणावगुणों को प्रत्यक्ष-बराबर पात्रों के अधिवाधित सजीव एवं मामल रूप में प्रस्तुत करता है।

१. नाटक साहित्य का अध्ययन : कैडर मैथ्यूज, पृ० १६-१७

२. एक साहित्यिक की डायरी : मुक्तिबोध, पृ० ११

३. An Introduction to the Study of Literature- W. H. Hudson,

सामान्यतः चरित्रानुसार ही दो मान्य प्रणालियाँ प्रचलित हैं :—

(क) प्रत्यक्ष अथवा विरोधप्रणाली, और

(ग) परोक्ष या नाटकीय ।^१

प्रत्यक्ष बना अपने माध्यम की सीमाओं में बंधी रहती है। बना की उत्पत्ति दृगंश पर भी निर्भर करती है कि क्याकार ने अपने माध्यम की सम्भावनाओं का किनारा और कैसा उपयोग किया है। नाटककार की सीमा है कि वह इन प्रणालियों में से केवल परोक्ष या नाटकीय विधि का ही प्रयोग कर सकता है। उसे क्याकार की भांति अपने पात्रों का मनोविश्लेषण अथवा आध्यात्मिक व्याख्या होने की सुविधा प्राप्त नहीं है। यह नाटककार की सीमा भी है और साधन सामर्थ्य भी; क्योंकि हमी सीमा के कारण नाटककार हमारे सम्मुख ऐसे जीवन्त पात्रों को लाता है जो स्वयं अपने कार्यों और वचनों से ही उजागर होते हैं, जबकि उपन्यासकार की यही सामर्थ्य उसकी सीमा बन जाती है जब वह निरीह और संगठित पात्रों को अपने विश्लेषण और विवरण की वैशाक्तियों के सहारे चित्ताने का प्रयास करता है। उपन्यास में लेखक समय-समय पर तत्त्व-उद्घाटक और व्याख्याता के रूप में उपस्थित हो सकता है, होता है, नाटककार को यह सुविधा नहीं है। अपने नाटक के विषय में नाटककार का यह कथन कि 'मैं इसमें सर्वज्ञ हूँ, और वही भी नहीं हूँ। यह मेरी सीमा है और यही मेरा सामर्थ्य है।' इस सन्दर्भ में विशेष उल्लेखनीय है।

नाटककार अपने नाटक में एक बना-बनाया चरित्र प्रस्तुत करता है। पात्र को नाटक में जैसा होना चाहिए वैसा होता है, परन्तु वह वैसा कैसे बना, नाटककार हमें यह नहीं बताता, या तो वह जानता नहीं है या उसे बताने की चिन्ता नहीं होती। इसके विपरीत क्याकार चरित्रको इस बिन्दु से भी प्रस्तुत कर सकता है, करता है कि वह जैसा है वैसा हुआ क्यों, और वैसा होकर वह क्या कर रहा है, इसे यौग्य मान ले सकता है।^२ इसके अतिरिक्त उपन्यास और नाटक में एक और मूल भेद यह है कि जहाँ क्याकार का माध्यम केवल भाषा है वहाँ नाटककार का माध्यम भाषा के साथ रंगमंच भी है। नाटककार के लिए रंगमंच का अर्थ है कि वह शक्ति और तत्त्व, जिसके द्वारा नाटक मूर्त और जीवन्त रूप धारण करता है और रंगमंच की सभी शक्तियों में निश्चित रूप से वर्तमान रहता है। अतः नाटककार को एक साथ ही दो माध्यमों पर काम करना पड़ता है।

यही प्रश्न उठता है कि यदि नाटककार को क्याकार की भांति चरित्र के प्रत्यक्ष या

1. Dictionary of world literature, p 91

२. कलंकी : डा० साल : पृ० ६४

३. बाल्मतेपद : अज्ञेय, पृ० ७१

चाहिए :—

(१) बार्ने-युगसार अथवा पारिवारिक-नामाजिक व्यवहार द्वारा, (२) संवाद द्वारा, (३) अन्य व्यक्तिओं के द्वारा उनके चरित्र की मार्केटिक धारणा या सम्पत्ति द्वारा, (४) एकान्त में स्वगत भाषण द्वारा, (५) नौद में स्वप्न-दर्शन या बडबडाहट द्वारा, (६) वेग-भूषा द्वारा, (७) मृग मुद्राओं व आंगिक चेष्टाओं द्वारा, (८) मनोद्वन्द्व द्वारा, (९) विरोध (contrast) के लिए लड़े लिए गए पात्रों द्वारा, तथा (१०) ध्यात्मविश्लेषण द्वारा ।^१

डा० लक्ष्मीनारायण नाल ने चरित्र-चित्रण के लिए केवल चार माध्यमों को ही महत्वपूर्ण माना है—

१. बाह्य स्वभाव . अर्थात् चरित्र की पारोरिक दशा, वेग-भूषा, उन्न आदि ।

२. भाषा : अर्थात् चरित्र जिस तरह की भाषा प्रयोग करता है, जिस तरह वह बोधता है, जैसा उमका उच्चारण है, बोली की गति है, जैसी उमकी आवाज है, इन सब के द्वारा चरित्र की पहचान बहुत ही स्वाभाविक है ।

३. कार्य . अर्थात् चरित्र अपने व्यवहार से, अपने छोटे-छोटे कार्यों से अपने व्यक्तित्व की, मनोभाव की भारी सूचनाएं दे जाता है । और,

४. अन्य पात्रों की धारणाएँ - अर्थात् अमुक चरित्र के बारे में अन्य पात्र क्या कहते हैं और उसके लिए वे क्या विचार और प्रतिक्रियाएं रखते हैं ।^१

हडसन ने इन्हे और भी संक्षिप्त रूप देकर दो माध्यमों में सीमित कर दिया है —

(१) प्लॉट के माध्यम से—प्लॉट से उनका तात्पर्य 'मैन इन ऐक्शन' से है, और

(२) संवाद ।^१

हमारे विचार ॥ चरित्र-चित्रण के तीन ऐसे भूमभूत माध्यम हैं जिनमें उपरोक्त सभी बातों का समावेश हो जाता है—

१. आज का नाटककार भी क्रौरस, (उत्तर-प्रियदर्शी) कथानायक (ग्रन्थायुग, कोणार्क) नट-नटी (पहला राजा) अथवा कोई ऐसा पात्र जो नाटक की व्याख्या करता चले (जैसे मादा कैवटस' का सुधीर 'एव इन्द्रजित' का सेलक या 'पिशकु' का पिपेटर) के प्रयोग द्वारा यह सुविधा प्राप्त करने लगा है ।

२. जयसकर प्रसाद : वस्तु और कला : पृ० १५०

३. रममंच और नाटक की भूमिका : पृ० ११७-१८

4. An Introduction to the Study of Literature : p 190-91

(१) बाह्य स्वभाव जैसे हठमन मर्दान्ता ने छोट दिया है और डा० गगनेनगर ने इसे अनावश्यक रूप में 'वेग-भूषा' तथा 'मुण-मुशमल' के अतिरिक्त 'पेटाओं' नामक दो वर्गों में विभाजित कर दिया है। चरित्र-भाषण का निगन्दित घट एक मूडभूत और आवश्यक माध्यम है, उसे अस्वीकार नहीं किया जा सकता।^१

(२) बायें-व्यापार डा० गगनेनगर द्वारा बनाए गए—बायें-व्यापार अर्थात् पारिवारिक-सामाजिक व्यवहार तथा विशेष के लिए गढ़ दिए गए पात्र नामक दोनों वर्गों का समन्वय दृश्य हो जाता है। डा० मान और हठमन महोदय भी इसे अत्यन्त महत्वपूर्ण माध्यम मानते हैं। नाटक का बायें-व्यापार एक त्रिमय के समान है जिसमें पात्र सभी दिग्गज गुणधर अपने पारिवारिक के विभिन्न रंगों को प्रकटित कर देती है। हठमन का विचार है कि *Drama affords little scope for characterisation divorced from action.*^२

घटनाओं की त्रिया प्रतियोगिता ही नाटक में 'कार्य' कहलाती है।^३ दृमी से चरित्रों का उत्पान-नतन होता है और वे अपने जीवन हीने का प्रमाण देने हैं। पात्र के अपने कार्य-व्यपार में बढ़कर, उनके चरित्र के विषय में, कोई दूसरा सामाजिक व्याख्याता नहीं हो सकता। उसके 'कार्य' के समक्ष शब्द व्यर्थ हैं। अंग्रेज का यह कथन 'नाटकीय कार्य' के मन्दर्म में भी बम महत्वपूर्ण नहीं कि—'परिचय प्राप्त करने के लिए अधिक बोलने की आवश्यकता नहीं है, वह तो मुस्करा भर देने से हो जाता है।'^४ आधुनिक युग के कुछ नाटककार तो मवादों का बहिष्कार कर केवल 'कार्य' और मूक-अभिनय द्वारा भी नाटक और चरित्रों की सृष्टि करने लगे हैं उदाहरणार्थ—बैनेट का एक नाटक है 'खेल चरम,' इसमें दो शंक हैं और दूसरे शंक में कोई संवाद नहीं है। सम्पूर्ण शंक मूक अभिनय में अभिवीत किया जाता है।

'एक्सर्क थियेटर' के नाटककार मानते हैं कि आज का जीवन नीरस, एकरस और अर्थहीन है उसमें वस्तुतः कुछ भी घटित नहीं होता, अतः नाटककार का कर्तव्य है कि वह रंगमंच पर काल्पनिक घटनाओं को प्रदर्शित न करके मानवीय स्थितियों की प्रतिनिधि परिस्थितियों को प्रस्तुत करे; मंच पर कुछ भी 'घटित' नहीं होना चाहिए।^५ परन्तु हिन्दी नाटक के सन्दर्भ में यह बात अभी अप्रासंगिक ही कही जायेगी।

१. इसका विस्तृत विवेचन हम 'पात्र-चरित्र-सूचन' शीर्षक के अन्तर्गत कर चुके हैं।

२. *An Introduction to the Study of Literature* . p. 187.

३. "..... action reveals character and that character demonstrates itself in action and action is only another word for incident"

The Short Story :Seon 'O' Faolain p. 165-

४. रोखर : एक जीवनी (भाग पहला), पृ० २६५

५. *The Hindustan Times*, Sunday Nov. 2 1969

दृश्य-प्र. रंगमंच निर्देश, प्रतीक, मंगीन, प्रकाश, मीन और विभिन्न घावाजो—
 घटनाओं के माध्यम और उपरान्त प्रयोग द्वारा भी चरित्र को अधिक स्पष्ट, प्रखर
 और जीवन्त बना देने है। हमें हम 'बोतावरण' को मज्जा दे सकते हैं। कुछ विद्वानों
 के अनुसार तो नाटक और रंगमंच में आयुनिष्ठा का श्रवण बोतावरण के महत्व
 की स्वीकृति के साथ-साथ हुआ। बोतावरण को संघर्ष के गीत के रूप में उपस्थित
 किया गया और उसे प्रति-भाषण का गीत प्राप्त हुआ।^१ आजकल चरित्र का अन्त-
 रण परिचय और विकास दिगन्ताने के लिए स्वयं-भाषण में भी अधिक महत्वपूर्ण
 बोतावरण मृष्टि बना होने लगी है जिसमें चरित्र का ज्ञान और चरित्र-ज्ञान से
 नाट्यकार के जीवन ज्ञान का भी आभास होता है।^२ नाटक का निर्माण करते समय
 प्रत्येक नाट्यकार को अपने चरित्रों और उनकी त्रियाजों के लिए विशिष्ट बोतावरण
 की योजना करनी पड़ती है। बोतावरण का प्रयोग घनेक उद्देश्यों से किया जाता है
 परन्तु मुख्य ध्येय है चरित्र और नाटक के मूल उद्देश्य की व्याख्या।

चरित्र-मृष्टि के माधन के रूप में रंगमंच-निर्देश का भी आजकल अत्यधिक उप-
 योग होने लगा है। इसका कारण यथार्थवाद का प्रभाव है क्योंकि इनके द्वारा नाटक-
 कार को यथार्थ चरित्र और जीवन को मंच पर उपस्थित करने की अधिक सुविधा
 मिल जाती है। इस माधन की विशेषता चरित्र को अत्यन्त सजीव, यथार्थ और
 भूतिमान रूप में प्रस्तुत करने में है। परन्तु रंगमंच-निर्देशों का अत्यधिक प्रयोग यह
 सिद्ध करना है कि नाट्यकार को अपने माध्यम पर पूर्ण अधिकार प्राप्त नहीं है
 और वह उसकी प्रति यथार्थ के माध्यम से करना चाह रहा है। अतः इनकी अति
 से बचना ही चाहिए।

वातचीत, कथोपकथन और संवाद

सम्पूर्ण वाङ्मय का मूलन शब्दों से होता है। परन्तु नाटक की यह विशेषता है
 कि इसकी मृष्टि का आधार उच्चरित शब्द है। अज्ञेय ने 'नदों के द्वीप' में लिखा है—

१. रंगमंच : एक माध्यम कृत्रिम जी अग्रवान (आलोचना, जुलाई, १९६६), पृ० ८४
२. देखिए—कैरेक्टर एण्ड सोमाट्री इन दैसपियर : आर्थर सीनेल, पृ० ६, १०,
 १४, २०.

शब्द अधूरे हैं, उच्चारण मांगते हैं।^१ और शब्दों के उच्चारण की मांग को पूरा कर नाटक इनका अधूरापन समाप्त कर देता है। शास्त्रों ने शब्द को ब्रह्म कहा है और नाटककार के लिए शब्द-साधना ही समस्त उपलब्धियों का मूल है। फायदे भी शब्द और केवल शब्द को ही व्यक्ति चरित्र के समस्त रहस्यों को उद्घाटित करने वाला अद्भुत साधन माना है और नाटककार इस साधन का भरपूर उपयोग करता है।^२ नाटक में 'शब्द के स्थान पर शब्दों से बनने वाले चरित्र-सम्बन्धों और स्थितियों के गुम्फन का उद्घाटन'^३ ही मुख्य बात है।

नाटक में गुजरते प्रत्येक क्षण को नाटककार कार्य-अथवा सवाद द्वारा ठीक उसी प्रकार भरता है जैसे कि चित्रकार अपने कैनवास का प्रत्येक इंच प्रभावपूर्ण और उचित रंग से। जिस प्रकार चित्रकार सफेद कैनवास पर सफेद रंग से भी एक नया प्रभाव उत्पन्न करता है, उसी प्रकार कभी-कभी नाटककार भी कार्य-व्यापार प्रपञ्च सवादों के बीच एक साधक मौन की नियोजना करता है। अज्ञेय के अनुसार शब्दों के अन्तराल में, पदों-वाक्यांशों की यति में उस यति के मौन में एक शक्ति है।^४ और नाटककार इसी शक्ति का उपयोग अपने नाटको में करता है। प्रायः जबकि साहित्यकार ने जीवन और कला की प्रत्येक विभाजक रेखा को समूह नष्ट कर डालने का बीड़ा उठा लिया है, प्रश्न उठता है कि जब हम नाटककार से आशा करते हैं कि वह अपने नाटक के पात्रों से स्वाभाविक, पात्रानुकूल और यथार्थ जीवन की भाषा सुलवाए, तब हम उससे क्या चाह रहे होते हैं? क्या कुटपाय या धोराटे पर बनो, ड्राईंग-रूम या बाकी हाउस में बंटे दो या चार व्यक्ति जिस प्रकार की ओर जैसी भाषा का प्रयोग करते हैं—जैसे हम 'आतपीत' या बार्नलियन कहते हैं—नाटककार उसे क्यों वास्तव अपने पात्रों को दे सकता है? हमारा उत्तर है—नहीं। यद्यपि हम बात में तनिक भी सन्देह नहीं किया जा सकता कि नाटकीय संवादों का प्रभावार्थ यह सामान्य जीवन की साधारण बातचीत ही होती है। कोई भी शक्तिमान इतिहासकार उगी भाषापरक उच्चारण 'अटोमोम' के दायरे में सीमित नहीं है।^५

१. गरी के डीन : अज्ञेय : पृ० १०३.

२. ".....The words are there like traps to arouse our feelings and to reflect them towards us. Each word is a path of transcendence: it shapes our feelings, names them, and attributes them to an imaginary personage who takes it upon himself to live them for us and who has no other substance than these borrowed passions. He confers objects, perspectives and a horizon upon them."
(What is Literature? Sartre p. 31-32)

३. गरी के डीन : अज्ञेय और वसुधैतु : पृ० ४५४ : ४५० देखी गहर अरुंधी : पृ० २३

४. गरी के डीन : अज्ञेय : पृ० १०३

मनुष्यों की भाषा का निर्माण करते हैं। इस सीमा-क्षेत्र के भीतर ही कोई कृति जन्म ले सकती है। इसके बाहर न तो उसकी सत्ता होती है और न उसकी सम्भावना ही है।¹ एन्सईं थियेटर के चरित्र जीवन की निरर्थकता और फूहड़ता को दिखाने के लिए केवल 'बातचीत' ही करते हैं। (His characters talk, but say nothing.) यह 'बातचीत' अत्यन्त अव्यवस्थित और फूहड़ होने का भ्रम उत्पन्न करती है परन्तु इसमें भी नाटककार सम्पूर्ण-प्रभाव, व्यवस्था, अनुशासन और कला का अत्यन्त ध्यान रखता है। (हिन्दी नाटक की दृष्टि से अभी इसका उल्लेख अप्रासंगिक हो है।) दैनिक जीवन में व्यवहारतः हम जो बातचीत करते हैं वह अत्यन्त अव्यवस्थित, ऊबड़-खाबड़ और अनर्गल भी होती है। इसके अतिरिक्त जीवन में बातचीत का प्रत्येक कथन प्रायः या तो बहुत सम्या होता है या बहुत छोटा, जबकि नाटक में प्रत्येक कथन ठीक उतना ही होता है जितना कि उसे होना चाहिए।² यह भाषा वास्तव में वह 'कच्चा-मांस' है जिससे नाटककार समग्र और तीव्र प्रभाव की आवश्यक्तानुसार चयन करके नाटकोपयुक्त और पात्रानुकूल व्यवस्थित, साहित्यिक और नाटकीय-भाषा का निर्माण करता है। प्रत्येक नाटककार को अपनी भाषा स्वयं गढ़नी पड़ती है। उसे ऐसी नाटकीय भाषा का प्रयोग करना होता है जो दोहरा-प्रभाव उत्पन्न करे। एक ओर उसमें नाटककार के अपने, व्यक्तित्व और निजत्व की छाप होनी चाहिए और दूसरी ओर यह उन संवादों के वक्ता के व्यक्तित्व के भी उपयुक्त होनी चाहिए।³ नाटककार को भाषा के स्तर पर भी इन दोहरी प्रक्रिया की कठिन परीक्षा से गुजरना पड़ता है।

यही अत्यन्त संक्षेप में नाट्य-भाषा की सरलता या कठिनता की समस्या पर भी विचार कर लेना उपयोगी होगा। इस सम्बन्ध में पिरैंडेलो से पूर्णतः सहमत होने हुए हमें केवल यही कहना है कि जो अच्छा नाटककार है उसके नाटक में पात्र न आमान जवान बोलना है न बठिन। वह केवल वही शब्द बोलता है जो उसे उस स्थिति में उस भाव को व्यक्त करने के लिए बोलना चाहिए। वह शब्द—और केवल वही शब्द उस स्थिति का वाहक बन सकता है।⁴ अन मूलन भाषा की सरलता या कठिनता का प्रश्न कोई प्रश्न ही नहीं है। प्रत्येक रचनाकार को अपने कथ्य और पात्रों के अनुरूप अपनी भाषा का मूलन करना पड़ता है। यदि हम ध्यान से देखें तो हमें मह्य

१. भाषाविज्ञानिक दृष्टि और आलोचना की नयी भूमिका - रवीन्द्रनाथ धीमानन्द : आलोचना : वर्ष १७, पृष्ठ-२ पृ० ६७

२. The Theatre of Absurd : The Hindustan Times : November 2, 1969.

३. The Life of the Drama : E. Bently p. 79

४. World Drama : A. Nicoll : p 924.

ही ज्ञात हो जाएगा कि वास्तव में यथार्थवादी और अतियथार्थवादी नाटको की भाषा भी यथार्थ जीवन और दैनिक व्यवहार की भाषा नहीं है यद्यपि वह उसका अत्यन्त गहन भ्रम उत्पन्न करती है। नाटककार इस सृजन-प्रक्रिया के अन्तर्गत बोल-चाल की भाषा रूपी इस 'कच्चे माल' में से शब्द, शब्दों की लय, उनका उच्चारण और प्रयोग ग्रहण करके स्वयं उसे नाटकीय रूप देकर यह निश्चित करता है कि कौन सी बात कौन से पात्र से कब, किस प्रकार और कितनी बोलवाएगा; क्योंकि नाटक में कोई पात्र कितनी देर तक बोलता है यह भी उतना ही महत्वपूर्ण है जितना यह देखना कि वह क्या बोलता है? निष्कर्षतः हम यह कह सकते हैं कि नाटकीय संवादों की सृष्टि—लिखने की अपेक्षा सम्पादन पर अधिक निर्भर करती है। किसी भी साहित्यिक विधा में पात्रों द्वारा की जाने वाली परस्पर बातचीत क्योंकि मात्र कथन उपकथन ही नहीं होती, है परन्तु नाटक में होने वाली यह बातचीत क्योंकि मात्र कथन उपकथन ही नहीं होती, प्रत्यक्षतः वक्ताओं के चरित्र को उद्घाटित करती हुई नाटक के कार्य को प्रतिपल अपसर करती चलती है, अतः संवाद कहलाती है। नाटकीय संवादों के शब्द केवल शब्द नहीं होते वे ऐसे सञ्चित प्रतीक होते हैं जो स्पष्ट, शुद्ध और प्रभावपूर्ण उच्चारण के साथ ही दर्शक के सम्मुख दृश्य-चित्रों का रूप धारण कर लेते हैं। श्रेष्ठ नाट्य कृति में शब्द स्थिति का पर्याय बन जाता है, उस समय दमक उस शब्द या वाक्य को केवल सुनता नहीं, गाकार वह स्थिति उसके समक्ष मूर्तिमान हो उठती है नाटककार के लिए प्रत्येक शब्द का, वाक्यांश का, वाक्य का सृजन एक कला का सृजन है। मार्क्स के शब्दों में, 'One might think that he is composing a sentence, but this is only what it appears to be. He is creating an object'.

अभिनय की दृष्टि में देने लगे तो ज्ञान होना है कि अभिनेता अपने चरित्र के संवादों के प्रति अत्यन्त संवेदनशील होना है। अभिनेता की दृष्टि से संवाद के सबसे बड़े दुर्गुण उसकी निर्व्यक्तिता तथा संवेगहीनता है। मुटु, मज्जीव, स्वाभाविक, जिज्ञासा, शान्तिक, मार्मिक, प्रेमोन्मत्त, शक्ति, पात्रों की आयु, पद वगैरे व मन स्थिति के अनुसार, क्या को स्पष्ट करने वाले होने चाहिए।

चरित्राचरण में नाटकीय संवादों का उपयोग नाटककार मुख्यतः दो प्रकार में करता है। प्रथम तो वह अन्य पात्रों के वर्णनात्मक के अन्तर्गत किसी चरित्र विशेष द्वारा कीये गए संवादों द्वारा उनके चरित्र की प्रत्यक्ष अभिव्यक्ति करता है और द्वितीय इस चरित्राचरण के लिए वह अन्य पात्रों द्वारा उन चरित्र विशेष के चरित्र में गई विभिन्न उल्लिखों का उपयोग करता है। परन्तु दर्शक-नाटक समीक्षक को

यस मन्दन में यह मन्दन ध्यान रखना चाहिए, वक्ता बोल है, जिस चरित्र के विषय में यह बात कर रहा है उन्हे समझा गया और बोलना सम्भव एवं सम्पन्न है, वह वक्ता जिस परिस्थितियों में और जिस उद्देश्य में दिया गया है तथा जिस सीमा तक तथ्य परक है और कहा नव उगम वक्ता की अपनी भावनाओं का रंग मिला हुआ है। चरित्र के विषय में अन्तिम निर्णय इन व्यक्तियों और चरित्र के कार्यों में सर्गति बँटाकर ही दिया जा सकता है। इन दोनों (कथन और कार्य) की असंगति या विमर्ग ही हास्य और व्यंग का मूलधार है। केवल बातें और इन्तजार करने वाले इन दो पात्रों का चरित्र बँकेट ने जिनने सुन्दर रूप में, दृगी हृदयकार के उपयोग में, उभारा है—

आदिमीर अष्टा ? क्या हम चलें ?

एन्ट्राना : हा, हम चलें (और दोनों वहीं नहीं जाते)¹

नाटक में हम किसी भी गुणावगुण के कथन मात्र में ससुष्ट नहीं होते क्योंकि स्वयं उस धान को अपनी आवां में देखे बिना हम उस पर विश्वास नहीं करते। रंगमंच पर पात्र हमारे सम्मुख उपस्थित होते हैं, वे वहाँ जो कुछ और जिस रूप में भी हैं, हमारे लिए उतने ही और यही हैं, हम उन्हें वह नहीं समझ सकते जैसा कि नाटककार कहता है (स्वयं पात्र अथवा उसके माधियों के मुँह में कहलवाकर) कि हम उन्हें समझें। जीवन में अनुमान और शब्द प्रमाण भी महत्वपूर्ण हो सकते हैं परन्तु नाटक में प्रत्यक्ष में बड़ा कोई प्रमाण नहीं होता। कभी-कभी रंगमंच पर मौन का सांकेतिक और सार्थक प्रयोग लम्बे-लम्बे सवादों में अधिक महत्वपूर्ण और प्रभावपूर्ण होता है। इस मौन से नाटक का दृश्य भी प्रारम्भ किया जा सकता है और किसी विशेष क्षण पर मौन का विधान करके, सवाद रोककर या सवाद के बदले केवल अभिनेताओं की विशेष मुखावृत्ति और उनकी चेष्टाओं में ही बहुत सा अर्थ व्यक्त कराया जा सकता है। इसका दर्शकों पर बहुत गम्भीर प्रभाव पड़ सकता है क्योंकि मौन में उनके मन में तत्काल एक तनाव उपस्थित हो जाता है और उनके मन में कौतूहल जागृत हो जाता है कि आगे क्या होने वाला है ?² नाटककार शब्दों बाधों अथवा सवादों के बीच टहराव, क्षणिक मौन या अन्तराल का प्रयोग भी प्रायः करता है। परन्तु बँटले के अनुसार —

‘Pauses can only occur when they are equivalent to dialogue, when their silence is more eloquent and packed with meaning than words would be.’

1. Waiting for Godot : Beckett.

२. भारतीय तथा पाश्चात्य रंगमंच पं० मीनाराम चतुर्वेदी, पृ० ३७

3. The life of Drama : p:99

स्वगत : संवाद के विभिन्न रूपों में से स्वगत-कथन सर्वप्रमुख है। ये अत्यन्त अयथायं और अस्वाभाविक होने के बावजूद पूर्व और पश्चिम के समस्त नाटक-साहित्य में एक रूढ़ि और परम्परा के रूप में अब तक किसी न किसी रूप में बना हुआ है। उन्नीसवीं शती में इन्सन ने सर्वप्रथम इसे पूर्णतया छोड़ने का साहस दिखाया। वास्तव में यह रूढ़ि समस्या-प्रधान यथार्थवादी नाटकों के नितान्त प्रतिकूल है भी। परन्तु यह भी सत्य है कि चाहे यह अस्त्र कितना भी भौंडा और खुरदात क्यों न हो नाटककार के लिए जटिल चरित्रों के चित्रण की अनेक स्थितियों में एक अनिवार्यता बन जाता है। पात्र के अन्तःकरण की बहुल भावनाओं को प्रकट करने का एकमात्र साधन है। यह कटप्रीकृत नायक को अपने मन का बोझ हल्का करने का अवसर देता है; उसके अन्तर के गवाक्ष खोल देता है और दर्शक को वह आनन्द प्रदान करता है जो और किसी तरह उसे नहीं मिल सकता।

नाटककार के लिए चरित्र-चित्रण का यह कितना महत्वपूर्ण और अपरिहार्य साधन क्यों न हो दर्शक के लिए यह अवश्य ही अस्वाभाविक और अरुचिपूर्ण है कि कोई पात्र रंगमंच पर अकेला खड़ा देर तक बोलता रहे अथवा अन्य पात्रों के सामने भी बोले तो जरा सा मुंह फेरने मात्र से दर्शकों की अन्तिम पंक्ति को मुनाई देने वाली बात मंच पर खड़े अन्य पात्रों के लिए 'अध्याव्य' या 'निपतथाव्य' हो जाए। यह सत्य है कि भावनाओं और उद्देश्यों के उच्छलन के समय अथवा गम्भीर चिन्तन की स्थिति में कभी-कभी व्यक्ति अपने आप से भी बात करने लगता है। परन्तु यह अपने आप से की गई बात अस्वाभाविक और अयथार्थ तब हो जाती है जब वह सम्भ्राण का रूप ले लेती है या जब नाटककार उसे एक मुखर चिन्तन के रूप में प्रदर्शित करता है और नाटक का कोई अन्य पात्र उसे साधारण संवाद की भाँति सुनकर उस पर बात करने लगता है। विश्व के श्रेष्ठ नाटककारों ने भी चरित्र-चित्रण करने वाले और कथानक के तथ्य बताने वाले स्वगत-कथनों में प्रायः अन्तर नहीं किया है, यह वेद की बात है। सिद्धांततः जो सूचना साधारण संवाद द्वारा दी जा सकती है उसे किसी भीदशा में स्वगत-कथन द्वारा नहीं दिया जाना चाहिए। स्वगत-कथन के महान गम्यं भी जोन्स भी यह स्वीकार करते हैं कि अन्ततः यह साधन अत्यन्त 'वास्तविक' है और इसका प्रयोग अत्यधिक आवश्यक होने पर तथा कभी-कभी ही किया जाना चाहिए।

निष्कर्षतः हम कह सकते हैं कि स्वगत-कथन के सम्बन्ध में इन बातों का विशेष ध्यान रखना चाहिए—

- (क) स्वगत-कथन सम्भे न हों और उचित स्थिति में रने जाएं।
- (ख) जहाँ साधारण संवाद से काम चल जाए, स्वगत का प्रयोग बिल्कुल न किया जाए।

(८) इसे सुगर-चिन्तन का रूप दिया जाए और कोई भी अन्य पात्र इसे न सुगं सके।

(९) इसका प्रयोग केवल चरित्र-चित्रण के लिए किया जाए, मर्यादा के तथ्यों को सूचना देने के लिए नहीं।

अन्ततः हम प्रोफेसर ब्रैंडले के शब्दों में एक सीमा तक सहमत होते हुए कह सकते हैं 'स्वयं अद्वय पद्य के प्रयोग का तिरस्कार इस आधार पर नहीं किया जा सकता कि वह अस्वाभाविक है। नाटक को कोई भी भाषा स्वाभाविक नहीं होती।'^१

नाटकीय चरित्र-चित्रण के लिए आवश्यक है कि चाहे वह किसी भी माध्यम से और किसी प्रकार किया जाए उगम सक्षिप्तता तथा एकाग्रता के गुण अवश्य होने चाहिए। इनके अनिवार्य नाट्यकार को चाहिए कि वह नाटकीय मितव्ययिता और आवश्यक-निर्व्ययित्व (Impersonality) का भी ध्यान रखे। श्रेष्ठ चरित्र-चित्रण का यह एक आवश्यक गुण है कि उसे नाटक के कार्य-व्यापार को आगे बढ़ाना चाहिए। मात्र चरित्र-चित्रण के लिए किया गया चरित्र-चित्रण नाटकीय दृष्टि से उपयोगी नहीं होता। अतः श्रेष्ठ चरित्राकन का तीव्र, सक्षिप्त और एकाग्र होना आवश्यक है। अन्ततः हम कह सकते हैं कि वास्तविक व्यक्ति का नाटकीय चरित्र बनना और नाटकीय चरित्र का वास्तविक व्यक्ति रूप धारण कर लेना ही चरित्राकन का समन्कार है।

चरित्र-विकास

चरित्र विकास का अर्थ है कि कोई पात्र नाटक की विभिन्न परिस्थितियों में किया-अतिक्रिया करना हुआ किस प्रकार आगे बढ़ता है और उसके इस 'आगे बढ़ने' का चित्रण नाटककार ने कितना तात्त्विक, स्वाभाविक और मनो-वैज्ञानिक किया है? मानसिक अथवा बाह्य परिस्थितियों के सघर्ष में ही चरित्र का विकास होता है। पात्र चाहे परिस्थितियों का निर्माण करे चाहे वह स्वयं परिस्थितियों से निर्मित हो—दोनों स्थितियों में ही चरित्र का विकास देखा जा सकता है।

चरित्र विकास की दो शैलियाँ हैं—

(क) विकास (Development) शैली, और

(ख) विन्यास या उद्घाटन (Exposition) शैली।

विकास शैली के सहारे चरित्र धीरे-धीरे विकसित होता हुआ चरम परिणति पर पहुँचता है और अन्त में गाँठ सी खुल जाती है। विन्यास शैली विकास के क्रम से संबंधाच्छुन होती है, उसमें केवल भावों, विचारों तथा घटनाओं के परत खुलते चले जाते हैं। विकास शैली हमारी जिज्ञासा को सन्तुष्टि करती है। विन्यास शैली हमारे परितोष का कोई साधन नहीं दूँती। बढ़िया इसमें जिज्ञासा मध्य में ही अटक जाती है और यही उसकी सफलता का सङ्गण है। विन्यास शैली मनोविवर्तन-मदति पर आधारित है।

नाटक का निर्माण, चरित्रों को दिखाना । वह उसके चरित्र को नाटक और मंच पर
में उद्घाटित करने का ही कुछ विभिन्न और महत्वपूर्ण घटनाओं का घटन करना है ।
नाटककार चरित्रों के जीवन के कुछ टुकड़े उद्घाटित करना है । अभिनेता को उन
टुकड़ों के माध्यम में ही मंच पर चरित्र की अनुभूति और अभिव्यक्ति करनी पड़ती
है । यह एक अत्यन्त कठिन कार्य है । इसके लिए नाटककार को जीवन के उन टुकड़ों
का चयन करने समय सांकेतिक और मनोवैज्ञानिक विचारों और नर्तकगत रूप से
सर्गों के माध्यम-माध्यम अभिनेता की क्षमता और आवश्यकताओं का भी ध्यान रखना
आवश्यक है । यदि नाटककार अपने नाटक को मनमाने और कृत्रिम ढंग में एक के
बाद दूसरी परिस्थिति में डालना चाहता है जिसे मनोवैज्ञानिक और नर्तकगत रूप से
व्यापक नहीं ठहराया जा सकता तो वह अभिनेता के सामने एक बड़ी समस्या
पेश कर देता है ।¹

दूसरी सदन में चरित्र-परिवर्तन की समस्या पर भी विचार कर लेना उचित
होगा । भारतीय नाट्य-शास्त्र चरित्र परिवर्तन को 'निन्दनीय कर्म' मानता है ।
निमन्देह चरित्र-चित्रण में एककपना का निर्वाह आवश्यक है परन्तु चरित्र में एक-
कपता रखना उसे मरुत और अनाटकीय बना देता होगा । अपने पदार्थ जीवन में
भी हम प्रायः देखते हैं कि एक टाकू धर्मात्मा बन जाता है और एक साधु हत्यारा ।
यह बड़े में बड़ा परिवर्तन मनुष्य के चरित्र में सम्भव है परन्तु नाटककार का
यह कर्त्तव्य है कि वह इस परिवर्तन को ग्राह्य बनाने के लिए पात्र की प्रकृति में उसके
मूल-संस्कारों का नियोजन भली भाँति करे जिससे कार्य-कारण नियम के अनुसार यह
परिवर्तन दर्शक को अस्वाभाविक और आकस्मिक प्रतीत न हो । अटिल चरित्रों में
तो इस प्रकार के परिवर्तन की अनन्त सम्भावनाएँ विद्यमान होती हैं । उपन्यास
महाराष्ट्र प्रेमचन्द के अनुसार 'कोई चरित्र अन्न में भी बैसा हो रहे जैसा वह पहले
था—उसके बल, बुद्धि और भावों का विकास न हो तो वह असफल चरित्र है ।'

1. Aspects of the Novel p. 64.

2. रंगमंच : एक माध्यम - कुवर जी अग्रवाल (आलोचना, त्रैमासिक, जुलाई १९६४
पृ० ८२)

३. कुछ विचार . . पृ० ५५

यह चरित्र-गुणों में साहस, शक्ति-योग्य और स्वाभाविक होता चाहिए। परन्तु एम्माई नाटकों के रचयिताओं की मान्यता है कि चरित्र की कोई भी शक्ति आत्मिक रूप से हो सकती है। उनका भविष्य या भाग्य बिना किसी चेतावनी के बदल सकता है और नाट्यकार इसका कारण और उद्देश्य रटमरमय ढंग में गुन गुन करता है। हेरोल्ड फिन्टर के अनुसार मंच पर अपने पूर्ण-अनुभव, वर्तमान व्यवहार अथवा अपनी महत्वाकांक्षाओं के लिए संशोधनक ग्राह्यीकरण न देने वाला अवस्था अपने उद्देश्यों या संकल्पमूल विवेचन प्रस्तुत न करने वाला चरित्र भी उनका ही विधि सम्मत और ध्यान देने योग्य है जिनका कि वह जो कि घांघिग रूप से ऐसा करता है।^१

अभिनय की दृष्टि से प्रत्येक चरित्र की रूपरेखा और उसके विभाग की प्रत्येक अवस्था में उसकी मानसिक स्थितियों का चित्र अस्पष्ट स्पष्ट होना चाहिए। विभिन्न चरित्रों के बीच का विरोध उभरा हुआ होना चाहिए। इससे अतिरिक्त चरित्रों में निहित द्वन्द्व या संघर्ष का विकास साक्षिमासी और प्रभावपूर्ण ढंग से प्रदर्शित होना चाहिए।

अध्याय २

हिन्दी-नाटक और चरित्र सृष्टि : एक विकास यात्रा

पारसी रंगमंच

मिठाततः इस अध्ययन के तीन मोपान होने चाहिएं—भारतेन्दु, प्रसाद और लक्ष्मीनारायण मिथ । पारसी नाटक और रंगमंच—बीसवीं शती के सर्वाधिक सफल रंगमंच - को एक स्वर से भीड़ा, सस्ता, अकसात्मक और हिन्दी के पुष्ट नाट्य-साहित्य के सम्यक् विकास में अनुमन्यनीय बाधा" के रूप में ही स्वीकारा और उपेक्षित किया जाता रहा है । निस्सन्देह पारसी रंगमंच अपने विषय और रस दोनों दृष्टियों से मनोरंजन और पलायन का रंगमंच ही था परन्तु इस तथ्य से भी आंखें नहीं बचाई जा सकती कि यह एक ऐतिहासिक आवश्यकता थी । उस समय जब एक ओर हम जमना सीधे परिचय के सम्पर्क में आ रहे थे और दूसरी ओर हम में राष्ट्रीय चेतना, प्राचीन इतिहास-पुराण के गौरव की भावना तीव्र हो रही थी, धर्म-निष्ठ हिन्दू जनता को, जो आर्य समाजी और अन्य सुधारवादी आन्दोलनों के कारण घर से बाहर आर्द्र थी, अपने गौरवपूर्ण चरित्र और महान् आश्रयान देखना इच्छित लगता था । बलबलता, बम्बई, अहमदाबाद, दिल्ली, वानपुर आदि नगरों में जहाँ गाँवों-बस्वों से मजदूर, मिस्त्री धीरे-धीरे बावू लोग आए थे, उनके मनोरंजन के लिए किसी ऐसी ही चीज की आवश्यकता थी जो लौकिक शृङ्गारिक भी हो, साथ ही मन बहलाने वाली या उपदेश देने वाली भी । इसके अतिरिक्त नाटक के दर्शक वर्ग का निर्माण, नाटक और मंच की एकाता, नाटक में जन-रचित के महत्व का स्वीकार, धर्मजी (विक्टोरिया), सन्तुत और लोक नाट्य की विभिन्न पारार्यों का समन्वय आदि अनेक ऐसी बातें हैं जिनके लिए हिन्दी नाटक को पारसी रंगमंच का ऋण

१. भारतेन्दु मुनीन नाटक—डा० लक्ष्मीनारायण बापण्य ;

भारतीय नाट्य-साहित्य : सम्पादन डा० नगेन्द्र, पृ० २६५

२. इसमें हिन्दुस्तानी स्वभाव और हर सतह के लोगो की रचित का ध्यान रक्ता गया था । (हबीब तनवीर) ; मटरंग-वर्ष ३, अंक-६, पृ० ११

मनोतान्त्रिक चरित्र साहित्य । फिर भास्करेन्दु और प्रसाद (जिन्होंने कि दम रंगमंच को भी बहुत आलोचना (निन्दा) की और हिन्दी के साहित्यिक नाटकों का सृजन किया) के नाटकों में भी दम रंगमंच का पर्याप्त प्रभाव दिखाई पड़ता है । अतः यह मानने हुए भी कि ये सभी नाटक साहित्यिक गुणों में अद्भुत, चरित्र-वैशिष्ट्यपूर्ण, केवल कथाओं के जमपट मात्र होना थे, हम दम ऐतिहासिक विवेचन की इसी विन्दु से आरम्भ कर रहे हैं ।

पारसी रंगमंच के नाटककारों में माधव-शुक्ल, आगा हथ काश्मीरी, राधेश्याम कथावाचक, नारायण प्रसाद 'बेताब', सैमद मेहदी, 'हसन अहसान', हरिदाम माणिक, मोहम्मद मिया 'रौनक', हुसैन मिया 'जरीफ' मुगी मियावर प्रसाद 'तालिब' आदि प्रमुखा हैं । ये प्रायः अपने नाटकों के नाम उर्दू में रखते थे परन्तु ये नाटक अधिकतर हिन्दी भाषा में हैं जिसे वास्तव में लिच्छवी-भाषा कहना अधिक उचित है ।^१ इन नाटकों का सर्वाधिक महत्वपूर्ण गुण है—अतिरंजना । चरित्र-चित्रण और भाषा में लेकर अभिनय और दृश्य-योजना तक इस विरोधता को अलग से पहचाना जा सकता है । इन नाटकों के चरित्रों और संवादों में एक बनावटी शान और गूज-गरज पाई जाती है । अपनी आवाज दर्शकों की प्रतिम पक्षि तक पहुँचाने के लिए अभिनेताओं को प्रायः चिल्लाना पड़ता था ।

ये 'नाटक-लेखक' पुराण-इतिहास के मूल कथा-प्रसंग को, विलकुल ज्यों का त्यों, बिना किसी हेर फेर के रखते थे ताकि दर्शक समाज की भावना को किसी प्रकार की ठेस न लगे ; पुराण-इतिहास के चरित्रों के भी उसी स्वरूप को नाटक में ज्यों का त्यों बनाए रखते थे, जो पहले से, बल्कि परम्परा और विश्वास से, दर्शक के मन में विद्यमान है । यही स्थिति प्रसिद्ध दंत कथाओं और अफ़सानों के चरित्रों की है । कथा और चरित्र-विधान की मौलिकता इन लेखकों ने उपकथा और कामिक-सीन या हास्य-प्रसंगों में प्रयुक्त सामग्री में दिखाई है । जैसा कि बेताब ने 'महाभारत' नाटक में चैता चमार और सती गोपी की उपकथा और चरित्र के अन्तर्गत किया है । राधेश्याम ने 'वीर अभिमन्यु' नाटक में राजा और सुन्दरी की उपकथा और चरित्र विधान में अपनी मौलिकता और कल्पना की उड़ान प्रकट की है ।

इन नाटकों में चरित्राकन-स्वामाविकता की अपेक्षा 'विस्मय-आश्चर्य' के स्तर पर ही अधिक होता है । हम चरित्रों के भीतरी रूप को उन्हीं के मुँह से सुनते हैं और उनके कार्यों द्वारा उन्हें देखते भी हैं परन्तु उन्हें हम उतना अनुभव नहीं कर पाते ।

१. आधुनिक हिन्दी नाटक : डा० नगेन्द्र, पृ० ३

२. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास : डा० सोमनाथ शुक्ल : पृ० १०२

प्रत्यक्ष, इनके मूल्य परिलक्ष्य रूप में एक ही प्रतिक्रिया (हार्मोनोइज्म) की जो कवि-विचार में 'संयोग' का प्रत्यक्ष स्वरूपों का प्रतीक है। पात्रों के प्रवेश प्रस्थान पर इन नाटकों में विशेष रूप में ध्यान रखा गया है। इन नाटकों-लेखकों ने प्रायः नाटक की नाटिका को एक विशेष नाट्य-परिस्थिति में प्रवेश कराया है जो आदर्शजनक भी पड़े और समन्वयपूर्ण भी। प्रवेश के लिए पहले में समुचित भूमिका विशेषण लेना आवश्यक बनाया गया है कि पात्र का अस्मान्य आना अत्यन्त नाट्य-कीर्ण प्रतीत हो। पात्र जिस मनोभाव में आ रहा है उसके ठीक विपरीत परिवेश हो ताकि उसके मनोभाव में और भी तीव्रता और अतिनाटकीयता आ सके। जैसे, आगा ह्यू के नाटक 'रूमम मॉडर्न' के पहले दृश्य के दृग्गते मीन में जहाँ शाहे समनगान के दरबार में बनीबों का रक्त चल रहा होता है और इसके बाद जब बगीर अदब में बादशाह के स्वयं और शाही उमरावदरबार के सामने जामे-शराब पेश करते हैं, ठीक उसी वक्त रूमम गुम्बे की जोर में दस्तिल होता है। इसा प्रकार, प्रस्थान की दृष्टि में इन बात का ध्यान रखा गया है कि पात्र दृश्य में अपनी पूरी बात कहकर और प्रभाव की चरम सीमा पर तथा जिस मनोभाव में प्रवेश हुआ था उसके ठीक विपरीत मनोदशा में पहुँचकर प्रस्थान करे। इसके अनतिरिक्त एक अन्य महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि इन नाटकों में स्त्री-पात्रों का अभिनय कम उम्र के लड़के करते थे।

सवाद और उनकी भाषा का अभिन्न सम्बन्ध चरित्रों के स्वरूप में होता है। इन अतिरजनापूर्ण चरित्रों की भाषा भी अतिरजनापूर्ण और अलङ्कृत है। सवाद की दृष्टि में देखें तो ज्ञान होता है कि शब्दाटम्बर और अति-आवेश पर सम्पूर्ण सवाद विधान टिका होने के कारण इसमें जो कविता या शायरी होती थी, वह अपने रंग मंच की प्रकृति के अनुकूल एक ओर अलङ्कार-प्रधान होती थी, दूसरी ओर व्यापार मूलक सवाद को हाथ-पीर चालन से और रंग-व्यापार से जोड़ने वाली होती थी। इन सवादों में भाषण, उपदेश, शायरी, कवित्व, गवाल-जवाब, छुटकुलेचार्ज, हाँदिर-जवाबी, बातचीत, आकाशवाणी, अनान्तिक, सम्भाषण आदि न जाने कितने प्रकार के सवादों के दर्शन होते हैं। अभिनय की दृष्टि में सवाद बोलने की जने रुटिया बन गई थी।

पात्र-वर्गीकरण की दृष्टि से प्रायः सभी नाटकों में एक आपसी वर्ग-पात्रों की ही भरमार दिखाई देती है। सज्जन और दुर्जन दोनों के चरित्र अन्तिम सीमा तक

पटुपे हुए होते हैं। हर पात्र अपने वर्ग का चरम विनाश प्रस्तुत करना है। सत् और अमात् का संघर्ष इन नाटकों की विशेषता है। यह संघर्ष प्रायः इतना बर्मा हुआ है कि दोनों गांग रोक कर अनेक घटनाएँ देगना हैं।^१

भारतेन्दु-युग

भारतेन्दु हिन्दी के प्रथम नाटककार हैं। भारतेन्दु का मान्य तंत्र और प्रतिभा राक्षस यंत्र की ही भाँति संवेदनशील तथा जटिल थी और अपने परिवेश के सूक्ष्मतरंग सापेक्ष तत्वों को महज ही ग्रहण कर अपने ढंग में प्रक्षेपित करती थी। यही कारण है कि उन्होंने अपने पूर्ववर्तियों की समस्त रचनाओं, अपने समय के प्रचलित सभी नाट्य-रूपों में, अपनी रचनाशीलता के अनुकूल सार्यक तत्वों का संकलन कर, युग-धर्म और जन-स्वभि को पहचान कर, हिन्दी के लिए अपना रंग-विधान खोजने की कोशिश की।^२ और भारतेन्दु का महत्व मौलिक नाटकों के रचयिता, विभिन्न भाषाओं के नाट्य साहित्य के अनुवादक, अभिनेता और निर्देशक तथा नाट्य-कला सम्बन्धी सिद्धांतों के विवेचन एवं समकालीन नाटकों के आलोचक—सभी दृष्टियों से उल्लेखनीय हैं। ईसा की आठवीं-नवीं शताब्दी के बाद नाट्य-रचना की दृष्टि से हिन्दी में ही नहीं, सम्पूर्ण भारतवर्ष में उन्नीसवीं शताब्दी ही उल्लेखनीय है। अवध-दरबार में 'अमानत' द्वारा लिखित 'इन्दर समा' (१८५३) से हम कभी भी यह निर्णय नहीं ले सकते कि भुसलमान नाटक-प्रेमी थे।^३ निःसन्देह, भारतेन्दु से पूर्व कुछ ऐसे नाटकों का उल्लेख मिलता है, जो या तो संस्कृत नाटकों के अनुवाद थे, या उनमें नाटकीय तत्वों का अभाव था। इन नाटकों में हृदयराम का 'हनुमान नाटक' यशवन्त सिंह का 'प्रबोध चन्द्रोदय' रघुराम नागर का 'सप्त सार' निवाज कवि कृत 'शकुन्तला', महाराज विश्वनाथ सिंह का 'आनन्द रघुनन्दन' हरिराम का 'राम आनकी नाटक', बजवासी दास का 'प्रबोध चन्द्रोदय' तथा गिरधर कृत 'नहुष' नाटक हैं। परन्तु इन कृतियों में नाटकीय तत्वों का समावेश नहीं मिलता, अतः हम इनके

१. हिन्दी-नाटककार : जयनाथ 'नलिन', पृ० २५६

२. काशी का रंग परिवेश और भारतेन्दु : कुँवरजी ब्रजवात : नटरंग : वर्ष-३, प्रक-६, पृ० ४५.

३. मध्यकाल में 'समयसार नाटक' (कवि बनारसी दास), 'समासार नाटक' (रघु-नाथ नम्वार रचित), 'विचित्र नाटक' (गुरु गोविन्द सिंह रचित) 'गोविन्द हलास नाटक' आदि रचनाएँ मिलती हैं। एक तो ये ब्रज-भाषा में हैं दूसरे (गोविन्द हलास को छोड़कर) इन सभी रचनाओं में 'नाटक' शब्द उपलक्षण मात्र है, वस्तुतः में नाटक नहीं हैं।

भारतेन्दु के कालों की कल्पित-मूर्ति पर विचार करने से पूर्व यह जान लेना आवश्यक है कि हम उनके नाट्य-सूत्रन के उद्देश्य को जानें। उनके अनुसार, 'नाटक करने से हमने में कोई शिक्षा मिले, जैसे मात्र तस्मिन्वत्त देवने से हमें ज्ञान की स्वर प्रशिक्षा, मौन देवी में देव-भक्त इत्यादि शिक्षा निश्चयी है। इस मर्यादा की रक्षा हेतु वर्तमान समय में स्वीकारा नायिका तथा उत्तम गुण विभिन्न नायक को अवश्य-तः अपने नाटक चित्रना योग्य है। यदि हमें विरह नायिका-नायक के चरित्र ही भी उगवा परिणाम युग दिगन्ताना चाहिए।'

इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाना है कि भारतेन्दु अपने नाटकों द्वारा किसी 'कला-मूर्ति' को जन्म नहीं देने थे, वह तो अपने नाटकों में देश में नव-जागरण का मन्दिर देना चाहते थे। अतः उनके नाटकों के पात्र अपने प्राप में स्युन्त्र मूर्ति न होकर उनके उद्देश्य के मन्दिर-साहचर्य मात्र हैं। डा० सरसीमाधर बाख्त का यह कथन सत्य ही है कि—'बहुत-बहुत हृद तक आर्य समाज आन्दोलन भी हिन्दी नाटकों के लिए धानक सिद्ध हुआ। आर्य समाज ने अनेक विषय सुभाएँ, इसमें कोई सन्देह नहीं। किन्तु आर्य समाज की प्रचार-शैली और शास्त्रार्थ-शैली ने नाटकों की कलात्मकता को क्षति पहुँची। अनेक रचनाओं में ऐसा प्रतीत होता है मानो स्वयं लेखक विविध पात्रों के रूप में आर्य-समाज के प्लेटफार्म से बोल रहा हो।'

'आजकल की मम्यता के अनुसार नाटक रचना में उद्देश्यपूर्ण उत्तम निकलना बहुत आवश्यक है—भारतेन्दु की इस धारणा ने सामाजिक चेतना और राष्ट्रीय जागरण की दृष्टि से देश का कितना भी कल्याण क्यों न किया हो, नाट्य-कला का तो अहित ही किया है। नवीन युग के आलोक में कथानक, घटना, कार्य के स्तर से तो भारतेन्दु ने परिवर्तन की आवश्यकता अनुभव की परन्तु नाटकीय चरित्र के

१. हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य-प्रभाव डा० श्रीपति त्रिपाठी, पृ० ५७

२. भारतेन्दु ग्रन्थावली - पहला खंड बजरत्नदास, पृ० ७५२

३. भारतेन्दु ग्रन्थावली—पहला खंड—बजरत्नदास, पृ० ७४२

४. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाटक—भारतीय नाट्य-साहित्य, पृ० २६८

५. भारतेन्दु ग्रन्थावली—पहला खंड—बजरत्नदास, पृ० ७४०

६. पूर्वकाल में लोकातीत असम्भव कार्य की अवधारणा सम्मगण को जैसी हृदय-हारिणी होती थी, वर्तमान काल में नहीं होती - भारतेन्दु ग्रन्थावली, पृ० ७२२

स्तर पर यह मीठूना नाटक और बायना-पोनुमोदिन मर्मगुण सम्पन्न नायक-नायिका तथा विद्रुपक, विट, भेंट, गोटमर्द और नर्मगंगा की धारणा में प्रागे नहीं बढ़ सके और इनके चित्रण के लिए भी सायिकाभेद और अर्मवारनाम्न की जानकारी आवश्यक सम्भवने रहे। भारतेन्दु ने नायक-नायिका चित्रण के लिए सामान्य का आश्रय ग्रहण किया और सामान्य अथवा भिन्न श्रेणियों के पात्रों के लिए लोग तथा जीवन का। भारतेन्दु के अनुसार नाटककार को चरित्र-सृष्टि के लिए 'मूढम रूप से ओत-प्रोत भाव में मानव प्रकृति की आलोचना करनी चाहिए।' मानव-प्रकृति की समालोचना करनी हो तो नाना देशों में भ्रमण करके नाना प्रकार के लोगों के साथ कुछ दिन वास करे; लोगों का आचार गुण तथा नाना प्रकार के ग्रन्थ अध्ययन करे, वरंच समय में अस्व-रक्षण, गोरक्षा, दास, दासी, कामीन, दम्प्य प्रकृति, नीच-प्रकृति और सामान्य लोगों के साथ कथोपकथन करे। यह न करने से मानव प्रकृति समालोचित नहीं होती।" इसके अतिरिक्त 'वेश और बाणों दोनों ही पात्र के प्रोप्पतानुसार होनी चाहिए।" और इसमें किंचित मात्र भी सन्देह नहीं कि पात्रों के 'वेश' और 'बाणी' पर जितना ध्यान भारतेन्दु ने दिया है उतना सम्भवतः अन्य किसी नाटककार ने नहीं दिया। उनका यह कथन उनके अपने विषय में भी बिल्कुल ठीक उतरता है कि 'प्रसवर्ता ऐसी चातुरी और नैपुण्य से पात्रों की बातचीत रचना करे कि जिस पात्र का जो स्वभाव हो वैसे ही उसकी बात भी विचरित हो। नाटक में वाचाल पात्र की मित-भाषिता, मितभाषी की वाचासता, मूर्ख की वाक्पटुता और पंडित का मौनीभाव विडम्बना मात्र है।" भारतेन्दु ने इस पात्रोचित भाषा के लिए सुसलमान पात्रों से ठेठ उर्दू बुलवाई है तो महाराष्ट्री पात्रों से मराठी।" कुछ पात्रों ने यत्र-तत्र शब्दों के शब्द अथवा वाक्यांश भी बोले हैं।" भारतेन्दु सिद्धान्ततः मानते हैं कि 'थोड़ी सी बात में अधिक भाव की अवतारणा ही नाटक जीवन का महोपघ है।" तथा 'नाटक में वाचासता की अपेक्षा मितभाषिता के साथ वाग्मिता का ही सम्यक् आदर होता है।" परन्तु व्यावहारिक रूप में इस नियम का पालन नहीं कर पाते। यदि ऐसा न होता तो भारतेन्दु के पात्र छ छ पुष्प तक भाषण देकर घन्ट में 'बहुत

१. भारतेन्दु ग्रन्थावली—नाटक—पृ० ७३७

२. वही, पृ० ७३८

३. वही, पृ० ७३५

४. 'प्रेम जोयिनी' के चौथा गमांक का अधिकांश भाग मराठी में ही है।

५. भारतेन्दु ग्रन्थावली, पृ ८७, ८९, ३३१, ४८८, ४८९, ४९० इत्यादि।

६. भारतेन्दु ग्रन्थावली, पृ० ७३५

७. वही, पृ० ७३५

में भी भारतेन्दु ने पर्निष को और अधिक विस्तृत कर दिया। यद्यपि नाट्य-शास्त्र में यह प्रकार के पात्रों के समावेश का विधान है परन्तु मङ्गल नाटकों की परम्परा में छद्मिजन मात्र उच्च धराने का रंग जाना था। इस चुनाव के मूल में आदर्शवाद की प्रेरणा थी। परन्तु भारतेन्दु ने अनेकों रचनाओं में मत्र प्रकार के पात्र लिये हैं। उनमें मन्त्रवादी प्रशासनिक हरिश्चन्द्र भी हैं और अधेर नगरी के ज्ञानहीन राजा भी; उनमें त्यागी, वीर, प्रेमी मुन्दर भी हैं और पापात्मा भीर अद्भुतगरीफ का भूत भी; उनमें भगवद् भक्त चन्द्रावली भी है और धनशम तथा वनिनादास जैसे धूर्त भी। उनमें नाटकों में मन्त्री, वैद्य, पंडित, काजी, मुन्ना, मिर्कसिन्धी, व्यापारी, पंडे, गुहे, लुच्चे, बोजड़े और पण बेचने वाले भी हैं और राजनीतिक कर्मचारी भी और सबका चरित्र प्रत्येक पात्र के अनुकूल है, उपदेसप्रद भी है और यथार्थ भी।^१ इस सन्दर्भ में एक महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि यद्यपि साधारण पात्रों का चित्रण भारतेन्दु ने यथार्थवादी ढंग में किया है, तथापि प्रमुख पात्रों का चित्रण प्रायः आदर्शवादी ही है।^२ कड़ी में कड़ी परीक्षा, भयानक दुःख, सबट और बड़े से बड़े कष्ट भी। हरिश्चन्द्र के साहस और चरित्र-बल को विफलित नहीं कर पाने। इसी प्रकार विद्वामित्र भी अहंकार, शोष और निष्ठुरता की साकार प्रतिमा है। शैश्या आदर्श सती परती है। अपने आदर्श पतिव्रतधर्म-पालन से उसे अमह कष्ट और मानसिक वेदनाएँ भी दिया नहीं पाती। इसी प्रकार 'चन्द्रावली' आदर्श प्रेमिका है तो 'नील-देवी' क्षत्राणी-महर्षिमण्डी। ये सभी पात्र विभिन्न परिस्थितियों में इस प्रकार अविफलित और दृढ़ बने रहते हैं मानो 'मानवीय-मिट्टी' से निर्मित ही न हों। इसके साथ यह बात भी महत्वपूर्ण है कि भारतेन्दु के नाटकों के पात्र इतने अधिक वर्ग-पात्र हैं कि नाटककार ने उनके व्यक्ति-नाम तक नहीं दिये हैं उदाहरणार्थ -- 'भारत दुर्दशा' के योगी, बगाली, महाराष्ट्री, गडिटर, बवि, देशी महाशय, 'प्रेम-जोगिनी' के गुजराती दलाल, दूकानदार, मिठाई वाला, तिलीने वाला, कुली, चपरामी, एक विदेशी पंडित, 'वैदिक हिंसा हिंसा न ममति' के राजा, मन्त्री, चौबदार, बपाली, विद्वपक, वेदान्ती, धैव, वैष्णव, दून तथा 'नौसदेवी' के काजी, मुसाहिब, सदाँर, राजपूत, भठियारी 'अधेरी नगरी' के महंतजी, कवाबवाला, नरगीवाला, हलवाई, कुंजडिन, मुगल, पाचक वाला, मछलीवाला, जातवाला, (ब्राह्मण), बनिया, राजा, मन्त्री, नौकर, कर्पादी,

१. वही, पृ० ३३७ से ३४४ तक (प्रेम जोगिनी में सुधाकर का सम्भाषण)

२. हिन्दी नाटक-साहित्य का इतिहास : डा० सोमनाथ गुप्त, पृ० ५०-५१

३. हिन्दी नाटक साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन : डा० वेदपाल खन्ना पृ० ४६

कारीगर, धूनेवाला, भिस्ती, कसाई, गढेरिया, कोतवाल, प्यादे, सिपाही आदि। यह सभी पात्र नाटकों के अन्त तक पात्र ही बने रहते हैं और नाटककार इनमें चरित्र अथवा निजत्व भरने की कोई कोशिश नहीं करता। परन्तु नाटकीय-प्रभाव और उद्देश्य की पूर्ति के साधन रूप में नाटककार ने वही-वही अत्यन्त सुन्दर उपयोग किया है। उदाहरणार्थ 'अधेर-नगरी' के द्वितीय अंक में भारतेन्दु ने विविध-पात्रों का प्रयोग 'अधेर-नगरी' का एक गतिशील चित्र प्रस्तुत करने के लिए रिश्म के लघु-दुत-चित्रों की भाँति करके विरोध प्रभाव उत्पन्न किया है। इस अंक का प्रादिक पात्र अपने कथन (संवाद नहीं) के अंत में 'टके सेर' अवश्य कहना है। अब इनमें नाटककार ने पात्रों को घातावरण निर्माण के एक साधन के रूप में ही प्रयुक्त किया है इसी लिए किसी पात्र का चरित्र न उभर कर विभिन्न पात्रों के संयोग से 'अधेर नगरी' का ही स्पष्ट चित्र उभरता है। पात्रों की सत्त्वा के आधिपत्य ने भी किसी पात्र के चरित्र के विकास का अवकाश नहीं दिया है। 'अधेर-नगरी' में ही कुल मिलाकर ३३ पात्र हैं जबकि नाटक १५-१६ पृष्ठों में ही समाप्त हो जाता है। फारसी नाटकों की भाँति इस युग के नाटककारों ने भी पुराण-इतिहास के नायकों का वही स्वरूप क्यों का क्यों स्वीकार कर लिया है जो कि दर्शकों के मन में पढ़ते से मौजूद था। इन पौराणिक-ऐतिहासिक कथायुक्तों की अनिवार्यता के कारण ही नाटककार को अनेक अमानवीय-पात्रों की भी सृष्टि करनी पड़ी है जैसे—'बैरव हि' हिता न मर्षति के ममराज, चित्रगुप्त, दूत, शत्रुहर्षिचन्द्र, केन्द्र, नारदगिरि, डाकिनोयण, बैताल, देवता, श्रीमहादेव, 'मोतबेब' के अप्सरागण, देवता; 'मर्ष प्रताप' के मप्सरा, बनदेवी, बनदेवता, यमदूतगण, यम आदि। इसी धेनी के व पात्र हैं जिनकी नियोजना नाटककार ने भावों का मानवीकरण कर प्रतीत पात्र के रूप में की है। रामहर्षिचन्द्र ने पात्र, धर्म, भारत-बुद्धता के निर्माण, आर्य शायनास (कोयलार), रोग, भालग, मदिरा, धर्मकार, भारत-भाग्य और 'भारत जननी' के भारत-गर्भवती, भारत-दुर्गा, भारत जननी, भारत-मायमी, और धर्म आदि पात्र ऐसे ही हैं। इनमें से किसी का भी कोई व्यक्ति-चरित्र नहीं उभरता अथवा तब को वर्तमान की धेनी में ही रखा जाएगा। धर्म-भावों के इस वर्णन में स्वयं का एक प्रमुख कारण सम्मिलित; उस समय की भावना थी है क्योंकि जो भावना किम हन तक विरहित और परिपूर्ण होती है, उसी के अनुसार उनके उद्देश्यों को कथनों की गहराई बनती है और हाँ रामचन्द्र चतुर्वेदी के अनुसार—भारत-धर्म के समय में सभी धर्मों के मार्गदर्शक रूप का परिधान है सम्मिलित हुआ। परन्तु कभी कभी यह, उदाहरण-रामचन्द्र के पूर्व लक्ष, भला की बदलि देवी लक्ष की कि वह दुष्ट गहराई को कायम कर लेते हैं। प्रकृत के कारणों से कथनों में भी यह परिवर्तन का वर्णन व्यवहार का चतुर्वेदी की को कोई व्यक्ति-चरित्र नहीं दिया जा सता। भा. १, धर्म और लक्षित, हाँ रामचन्द्र चतुर्वेदी, पृ. २३

तेन्दु कालीन इन प्रहसनों के पात्र निम्नश्रेणी के हैं। अधिकतर हमें कोई बुद्धा, शिशु-वर, वेश्या, कुटनियाँ, चरित्रहीन स्त्रिया, नरोबाज, मोटा महाजन, मसखरा और वाक्पटु नौकर, ओम्हा आदि ही मिलते हैं। इस अगिधित और असंस्कृत जनसमूह में हमें किसी अपक्वचरे समाज-सुधारक और देश-सेवक के भी दर्शन हो जाते हैं। परन्तु उनका सामाजिक कुरीतियों का भञ्जाक भी ऊटपटाग, भद्दे और अश्लील ढंग का है।^१ तथा इन पात्रों का अपना कोई चरित्र भी नहीं उभरता। ये तो नाटककार के शब्दों के ब्राह्मक मात्र हैं। पात्रों के प्रवेश-प्रस्थान आदि पर कोई विशेष ध्यान नहीं रखा गया। काव्यात्मक संवाद, भजन, गीत आदि के नियोजन पर भी पारसी रंग-मंच का काफी प्रभाव दृष्टिगत होता है। कहीं-कहीं दर्शकों के विस्मय-बोध को जगाने के लिए आश्चर्यजनक ढंग से चरित्र-उद्घाटन की युक्ति भी प्रयोग में लाई गई है जैसे 'नीलदेवी' में बना हुआ पागल बसंत, दाढ़ी लगाकर मिया बना हुआ विष्णुशर्मा तथा गायिका के रूप में स्वयं नीलदेवी।

परन्तु भारतेन्दु के नाटकों की चरित्र-सृष्टि का एक दूसरा पक्ष भी है जिसमें 'भारतेन्दु-कालीन अधिकांश नाटककारों ने मनोविज्ञान की मिट्टी से पात्रों को गढ़ा है।'^२ डा० श्रीमति त्रिपाठी के अनुसार, 'पाश्चात्य दुःखान्त नाटकों के आधार पर भारतेन्दु-कालीन दुःखान्त नाटकों के चरित्र में मानसिक संघर्ष और अन्तर्द्वन्द्व के चित्र रहे गये हैं।'^३ डा० सोमनाथ गुप्त भी मानते हैं कि भारतेन्दु के नाटकों में बाह्य एवं आन्तरिक द्वन्द्व की नवीन-पद्धति, अग्नेयी सभ्यता और साहित्य के सम्पर्क एवं मनोविज्ञान द्वारा सुविवक्षित हुई है।'^४ (इसी प्रकार डा० गोपीनाथ तिवारी भी स्वीकार करते हैं कि "भारतेन्दु-कालीन नाटककार ने मनोविज्ञान का आश्रय लेकर पात्रों का निर्माण किया है।) इन 'मनोविज्ञान' को समझते हुए वह आगे कहते हैं कि 'अदि कोई पात्र परिस्थिति-विशेष में बैसा ही करता है और कहता है जैसा कि अन्य मनुष्यों को बहना या करना चाहिये तो हम कहते हैं कि पात्र मनोवैज्ञानिक है। बस यही आवर डा० तिवारी के मनोविज्ञान शब्द की 'अमनोवैज्ञानिकता' स्पष्ट हो जाती है। आधुनिक साहित्य के एक पारिभाषिक शब्द 'मनोविज्ञान' को उन्होंने अन्यन्त सामान्य अर्थ में प्रयुक्त किया है। उनकी परिभाषा के अनुसार तो प्रत्येक वर्ग-पात्र मनोवैज्ञानिक पात्र बन जाएगा, जबकि वस्तुस्थिति ठीक इसके विपरीत है जैसा कि डा० गणेशदत्त गौड़ ने कहा है, 'उन्होंने (डा० तिवारी ने) चेतन मन =

१. भारतेन्दु-युगीन हिन्दी नाटक - डा० नरमोसागर वाष्णेंय, भारतीय नाटक साहित्य, पृ० २६८

२. भारतेन्दु-कालीन नाटक साहित्य—डा० गोपीनाथ तिवारी, पृ० २६०

३. हिन्दी नाटकों पर पाश्चात्य-प्रभाव पृ० ६०

४. हिन्दी, नाटक साहित्य का इतिहास : पृ० १८

५. भारतेन्दु कालीन नाटक-साहित्य—डा० गोपीनाथ तिवारी : २६०

सामान्य कार्य विधियों की ओर संकेत किया है। केवल सामान्य मानसिक प्रथम वाले नाटक ही मनोवैज्ञानिक नहीं होते अपितु असामान्य अज्ञात मन की गतिविधि वाले नाटक भी मनोवैज्ञानिक होते हैं। यथार्थतः देखा जाए तो अचेतन मन की असामान्य कार्यविधियों से प्रेरित नाटकों में ही आन्तरिक अन्तर्द्वन्द्व और मनोव्यस्तता मिल सकती है, जो कि नाटकों का प्राणत्व कहलाती है।^१ डा० गणेशदास गौड़ 'विद्या सुन्दर' को प्रतीकात्मक नाटक (डा० दशरथ भोभा ने भी ऐसा संकेत किया है) मानते हुए कहते हैं कि 'विद्या' पात्र अन्तर्चेतना का प्रतीक है। 'विमला' विद्या की सखी आदर्श है और सुलोचना वह का प्रतीक है। 'सुन्दर' पात्र मनमोहक है जो समाज की चिन्ता न करता हुआ अनियन्त्रित प्रकृत काम की दृष्टि में संतप्त है।^२ इसी प्रकार डा० गौड़ 'हीरामानिन' में 'इन्दियस ग्रन्थि का प्रकारान्तर' मानते हैं और 'नीलदेवी' में 'प्रतिशोध ग्रन्थि'। उनके अनुसार, नीलदेवी के चरित्र में शक्ति-पूति की प्रतिक्रिया एवं कामोन्मयन से प्रतिहिंसा के रूप में ऊर्ध्वगमन हुआ है।^३ 'नीलदेवी' के आठवें दृश्य में 'पागल' का चरित्र-चित्रण मनोविश्लेषता के लक्षणों से भ्रोत-भ्रोत है।^४ डा० रामविलास शर्मा मानते हैं कि 'प्रेम-योगिनी' में पात्रों का चित्रण एकदम यथार्थवादी है।^५ इन पक्तियों के लेखक को इन सभी प्रमुख पात्रों की अपेक्षा जिन पात्र में चरित्र के अन्तर्गत सर्वाधिक स्पष्ट दर्शन हुए, वह है, 'नीलदेवी' के पाँचवें दृश्य का अत्यन्त साधारण पात्र—सिपाही। उसका प्रस्तुत कायल दृष्टव्य है—

सिपाही— बरसो घर छूटे हुए। देखें कब हम दुष्टों का मुँह काला होना है। महा-राज घर फिरकर चले तो देस फिर से बसे। रामू की माँ को देखे रितने दिन हुए। बच्चा को तो गबर तक नहीं मिली। (चौककर ऊँचे स्वर से) कौन है? सबरदार जो किसी ने झूठमूठ भी झपर देखने का विचार किया। (साधारण स्वर से) हाँ—कोई यह न जाने कि देवीसिंह इस समय जोरू-लड़को की याद करता है। इससे भूला है। शशी का लड़का है घर की याद आवे तो और प्राण छोड़कर लड़े। (धुमरकर) गबरदार जागते रहना।

इसी रूपक के 'चोखे दृश्य' में 'कपरमट्ट' और 'पीकदानमती' का चित्रण भी

१. आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन : पृ० १६३
२. हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास : पृ० २०२
३. आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन— पृ० १६४
४. बरी, पृ० १६६-७०
५. बही भारतेन्दु पुग—पृ० ६४
६. भारतेन्दु प्रत्यावर्ती— पृ० २२७-२८

अपने सपासपासी और स्वाभाविक हुआ है।

भारतेन्दु के प्रतिनिधित्व उनके समकालीन नाटकों में प्रधान है—श्रीनिवासदास हन रणधीर प्रेम मोहिनी और तन्तामवरण ; नानकचन्द हन 'चन्द्रहस्ता', अमन-सिंह गोविदा हन 'मदन मञ्जरी', जगदेश्वर दयान हन 'मदन मञ्जरी', महादेव प्रमाद हन 'चन्द्रप्रभा मनम्बो', विदेश्वरी प्रमाद का विधितेय कुमारी ; किशोरीदास गोस्वामी हन 'प्रणयिनी-परिणाम' और 'मयक मञ्जरी', शानिप्राम रचिन 'साव्य-वनी-मुहूर्त' गोरानराय गहमरी का 'विद्या-विनोद' बान मुकुन्द पाडेय हन 'गंगोत्री' जगन्नाथ शर्मा का 'कुन्दवती नाटक' सूर्यमान का 'रूप बसंत' देवीप्रमाद राय का 'चन्द्रवती—मानकुमार'। भारतेन्दु-युग के प्रहमनों में उल्लेखनीय है—देवकीनन्दन त्रिपाठी के 'जय मारविहारी', रत्नाबन्धन, रत्नो चरित्र, एक-एक के तीन-तीन, कल-युगी जनेऊ, बेल छ टके को तथा संकड़ों में बस-बस ; बानहृषण भट्ट का शिशावान या जैसा बाम वैसा परिणाम, प्रतापनारायण मिश्र का कनिकौतुक रूपक, राधा-चरण गोस्वामी का बूढ़े मुह मुहासे, किशोरीनाल गोस्वामी का चौपट छपेट, गोरानराम गहमरी का दादा और मैं तथा जैसे को तैसा आदि। इन प्रहमनों का महत्व चरित्र-चित्रण की दृष्टि से उतना नहीं है जितना उम युग की राजनीतिक, सामाजिक और धार्मिक चिन्ताधाराओं का प्रतिनिधित्व करने की दृष्टि से है। कुल मिलाकर आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी के शब्दों में हम कह सकते हैं कि, 'भारतेन्दु के नाटक व्यापार-प्रधान न होकर भावना-प्रधान और काव्यात्मक रहे हैं। उनमें चरित्र की रूपरेखा स्वतन्त्र नहीं, रस की 'अनुवर्तिनी' रही है।' आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी इन तथ्यों की ओर स्पष्ट संकेत करते हुए कहा है कि 'भारतेन्दु-काल में जिन नाटकों की रचना हुई उनमें अन्तःप्रकृति के वैचित्र्य का विधान नहीं के बराबर है।' भारतेन्दु-युग के प्रायः सभी नाटककारों ने बाह्य प्रेरणा (समाज सुधार, पुनरुत्थान आदि के भावना) से प्रेरित होकर नाटक लिखे थे यही कारण है कि उनके नाटकों के पात्रों में बाह्य विस्तार तो बहुत है परन्तु उनमें आन्तरिक भाव-बोध का अभाव है। पात्रों की आन्तरिकता को स्पष्ट करने में यद्यपि रंग-निर्देश का विशेष उपयोग इन नाटककारों ने नहीं किया फिर भी भारतेन्दु ने अपने पात्रों की वेश-भूषा और उनके स्पावर-वस्त्र-सज्जा आदि पर विशेष रूप से ध्यान दिया है और पाद-टिप्पणियों में निर्देश और अभिनेताओं के लिए विस्तृत-रंग-निर्देश दिए हैं। नाटकों की भाषा और पात्रों के संवाद चरित्र-बोध में सहायक हैं और एकाग्रता पात्रों के सतही जीवन के अनुकूल। उनमें भी किसी गहराई के दर्शन नहीं होते।

१. प्राधुनि साहित्य : पृ० ३६ (ग्रामिका)

२. चिन्ताम (द्वितीय भाग), पृ० २३४

प्रसाद-युग

'प्रसाद' के नाटकों का भावपूर्ण उपकरण उनकी बहुरंगी एवं गम्भीर चरित्र-सृष्टि है। 'ये नाटक चरित्र के द्वन्द्व को लेकर चलते हैं और इनकी सबसे बड़ी सफलता चरित्र-निर्माण में ही है।' नि.सन्देश प्रसाद जी ने नाट्य-क्षेत्र में नाटक को नये चरित्र, नयी घटनाओं (घटनाएँ), नया ऐतिहासिक देश-काल, नया माता-पिता, संक्षेप में सम्पूर्ण नया समारम्भ दिया। और प्रायः सभी विद्वान् स्वीकार करते हैं कि प्रसाद ने अपने नाटकों के चरित्रों में भारतीय और पारश्चात्य पद्धतियों का अद्भुत समन्वय किया है। अतः हम उनकी चरित्र-सृष्टि के स्वरूप को अती-भाति समझने के लिए सर्वप्रथम चरित्र-निर्माण के इन भारतीय और पारश्चात्य तत्वों का विवेचन करेंगे जिनका समन्वय प्रसाद में हुआ है।

पारश्चात्य चरित्र-निर्माण-पद्धति में साहित्यकार की तटस्थता की सर्वाधिक बहाल दिया गया है। जबकि भारतीय पद्धति के अनुसार सृष्टा स्वयं की ही अपनी सृष्टि में अभिव्यक्त करता है। इस दृष्टि से प्रसाद ने पूर्णतः भारतीय पद्धति को अपनाया है और वह दैर्घ्यमयिपर की भांति अपने पात्रों से तटस्थ नहीं रह गये हैं। डॉ. नरेन्द्र के शब्दों में, बौद्ध और जैन दर्शनों के समन्वय से जीवन की व्याख्या करने वाले ये आचार्य दार्शनिक प्रसाद के ही प्रतिरूप हैं। उभर निरन्तर कर्म में रह किन्तु फल की ओर से विरक्त मैनिक-रूप राजपूतों की, प्रसाद का जीवन के विचार और उपभोग में परिपुष्ट पौरुष प्राप्त हुआ है। नारी-पात्रों में पापों उनके हृदय का रूप-मोह और प्राणों में बँधी हुई जिज्ञासा की टीस मिलेगी। इस प्रकार प्रसाद

1. विचार और अनुभूति प्रसाद के नाटक डॉ. नरेन्द्र, पृ० ३६
2. नया साहित्य नये प्रश्न - मन्दसारे बाजपेयी - पृ० १५५
3. प्रसाद के नाटकों का सांस्कृतिक अध्ययन पृ० २८२-२८३ : हिन्दी नाटकों में पारश्चात्य प्रभाव-पृ० १२६ : हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन-पृ० १०३-१०४ हिन्दी नाटक-पृ० ८३ हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास-३००-३०१ आधुनिक हिन्दी नाटक का मनोवैज्ञानिक अध्ययन-पृ० १०५ प्रसाद के नारी-चरित्र पृ० ३६० : प्रसाद साहित्य-पृ० १०३
4. There is always a separation between the man who suffers and the artist who creates; and the greater the artist the greater the separation.—T. S. Eliot.
5. 'प्रसाद के गम्भीर एवं आधुनिक चरित्रों की छांव उनके अधिपति पात्रों की गुण-दुष्ट की धूल-छांव में उज्ज्वल जीवन की ओर आकाशवाणी देती है। उनके पात्रों के चरित्र के द्वन्द्वों में वे जीवन्त हैं। (प्रसाद के नाटकों का अध्ययन—पृ० २)

जी ने सभी चरित्रों में अपने व्यक्तित्व की साज फूक दी है। स्वभावतः, उनमें वह प्रव्यक्तिगत चित्रण न मिलेगा जो सच्चे अर्थ में नाटकीय कहा जाता है।^१

चरित्र-सृष्टि की दृष्टि से दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि भारतीय दृष्टिकोण से 'सर्वाधिक महत्व रस का है जबकि पाश्चात्य विद्वान व्यक्ति-वैचित्र्य पर अधिक बल देते हैं। इस सम्बन्ध स्वयं प्रसाद का यह कथन उनकी दृष्टि को स्पष्ट करने के लिए पर्याप्त है—'भारतीय दृष्टिकोण रस के लिए इन चरित्र और व्यक्ति-वैचित्र्यों को रस का साधन मानता रहा, साध्य नहीं। इसमें चमत्कार से आने के लिए इनको बीच का माध्यम-सा ही मानता आया।' तथा 'रमवाद में वासनान्मकतया स्थित मनोवृत्तियाँ जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनन्दमय बना दी जाती हैं, इसलिए वह आनन्द का संशोधन करके उनका साधारणीकरण करता है। इस समीकरण के द्वारा जिस अभिन्नता की रम सृष्टि वह करता है, उसमें व्यक्ति की विभिन्नता, विशिष्टता हट जाती है; और साथ ही सब तरह की भाव-नामों को एक धरातल पर हम एक मानवीय वस्तु कह सकते हैं।'^२

प्रसाद के उपर्युक्त कथन से स्पष्ट है कि मिळान्तत वह पाश्चात्य व्यक्ति-वैचित्र्य की अपेक्षा भारतीय रमवादी-आनन्दवादी-आदर्शवादी रस के ही पोषक हैं परन्तु व्यावहारिक दृष्टि से यही वह बिन्दु है जहाँ उनके नाटकों की चरित्र-सृष्टि में हमें भारतीय और पाश्चात्य मिळान्तों का समन्वय मिलता है। यह अलग बात है कि इस समन्वय में भी बल भारतीय दृष्टिकोण पर ही है। उनके नाटकों के अध्ययन में यह स्पष्ट हो जाता है कि साधारणीकरण और व्यक्ति-वैचित्र्यवाद के सैद्धान्तिक संघर्ष में वे अपना मार्ग ढूँढ़ रहे हैं।^३ भारतीय नाटकों के रम-सिद्धान्त के परिचालन में उनके नाटक भावुकतापूर्ण तरल गीतों तथा मवादों से रस स्तिर हैं, तथा पाश्चात्य परम्परा के प्रभाव से उनके नाटकों के चरित्र, शील-वैचित्र्य तथा अन्तर्द्वंद्व से परिचित हैं। इस समन्वय का ही यह परिणाम है कि प्रसाद के चरित्र मूलन आदर्शवादी वर्ग-पात्र होने हुए भी वहीं न वही अपना निजत्व और व्यक्तित्व बनाए रखते हैं।

प्रसाद ने ऐतिहासिक एवं साम्प्रतिक नाटकों की रचना की है। अब उन्होंने ऐसे चरित्र रचे हैं, जो ऐतिहासिक परिस्थिति को चित्रित कर मने और साथ ही उनमें नाटकीय चरित्र बनने की क्षमता हो।^४ उनकी चरित्र-सृष्टि के कुछ उदाहरण हैं—

१. आधुनिक हिन्दी नाटक डा० नगेन्द्र पृ० १०

२. आनन्द और रस तथा अन्य निबन्ध पृ० ८५

३. वही, पृ० ८५

४. जयराज प्रसाद : कर्तु और कला . डा० रामेश्वरनाथ लखनवाला, पृ० ११०

५. आधुनिक साहित्य—नन्ददुलारे बाबरेयी, पृ० ८७

का मत है। सामान्यतः व्यावहारिक दृष्टि से देखने पर यह चरित्र यथार्थ के स्थान पर आदर्श ही प्रतिक्रिया करने है परन्तु 'जिसे कान्तिनिक देवत्व कहने हैं—वही तो सम्पूर्ण मनुष्यता है।' प्रसाद की धारणा स्वीकार करने पर यह भ्रम नष्ट हो जाता है। हमारे टीक दूसरे छोर पर है—नाममित्र वृत्तियों वाले विरुद्ध धोप, प्रपञ्च दुर्द्ध, रामगुप्त भट्टाक, आम्मीक, तक्षक इत्यादि पात्र—जो हमारी घृणा के पात्र बनने हैं धी दृष्ट-वर्ग के धनगर्भ आने हैं। इन पात्रों का भूजन प्रसाद ने अपने आदर्शपूर्ण पात्रों के परिपक्व में रखने के लिए किया है। 'पवित्रता की माप है सन्नि-
तता सुख का आनन्द' है दुःख पुण्य की बगौटी है पाप।' सात्विक, राजसिक और तामसिक लक्षणों की इन टक्कर में ही पात्रों के चरित्रों का विकास होता है। कभी आलोचक विजयी होता है तो कभी अन्धकार। इस प्रकार आलोचक और अन्धकार का यह सपर्यन्त नाटक के अन्त तक चलता है परन्तु 'प्रसाद नियमित अन्त में धर्म, न्याय और सत्य रूप प्रकाश की सर्वत्र विजय दिशाते हैं। आदर्शवादी प्रसाद को किसी भी मूल्य पर अमन् की अन्तिम विजय स्वीकार्य नहीं हो सकती थी। अतः उन्होंने नियमबद्ध रूप से सर्वत्र अमन् पर गन् की विजय दिखाई है। दुष्ट पात्रों को या तो समाप्त कर दिया है या उनमें बाह्य परिवर्तन उपस्थित किया है। अतः हम प्रसाद के आदर्श विरोधी अथवा प्रतिपक्षी पात्रों को चरित्रपरिवर्तन की दृष्टि से दो वर्गों में बांट सकते हैं एक वर्ग तो उन पात्रों का है जो अमन् के प्रभाव में अथवा परिस्थिति की प्रेरणा में आरम्भ में आदर्श विरोधी मार्ग ग्रहण करते हैं, किन्तु घटनाओं के घातप्रतिघात से एक आदर्श पात्रों के सम्पर्क में अन्त में वे आदर्शोन्मुख मार्ग का अवलम्बन करते हैं। क्योंकि 'प्रसाद' के अनुसार, 'ममानक अपराध भी क्षमा कराने का साहस मनुष्य को होता है। छलना, अज्ञानता, व्यामा, भट्टाक, विरुद्धधोप, मुरमा प्रसेनजित, विरुद्धक, शान्तिमिक्षु, अद्व-
मेन आम्मीक, अक्षनाग, तक्षक, नरदेव, आदि का चरित्र-विकास इसी कोटि का है। हमारे वर्ग के आदर्श-विरोधी पात्र वे हैं जो आरम्भ से अन्त तक आदर्शों के प्रतिकूल आचरण करते हुए पाप और कलक की कानुपिण छाया में अपनी जीवन-लीला समाप्त

१. अज्ञान शत्रु : व्यामा ३१३, पृ० ११६

इसी सम्बन्ध में मोहन रावेण का यह कथन भी उल्लेखनीय है—हमे स्वयं अपनी मानवीयता में विद्वान नहीं है, अपने यथार्थ में आस्था नहीं है क्योंकि अपने से कुछ आशा नहीं होगी, इसलिये यह ज्ञान अमभव प्रतीत होती है कि मानवीय घरातल पर रहकर भी जीवन में कुछ महान किया जा सकता है। केवल उमी घरातल पर रहकर किया जा सकता है, यह तो शायद सुनने में भी बहुत भारी पड़े।

— नररो के राजहम (भूमिका) पृ० ८

२. अज्ञानशत्रु : सन्निता ३१७, पृ० १२३

करते हैं—प्रणवसुद्धि, वाग्यार, विजया, मन्द, बावराज, रामगुप्त, महामित्र, देवगुप्त आदि इसी वर्ग के पात्र हैं। आदर्शों का उत्कर्ष दिखाने के लिए ही प्रणिता में उन निरुद्ध पात्रों की धारणा की गई है।^१ इस आदर्शवादी चरित्र-चित्रण का ही परिणाम है कि इन पात्रों के जन्म या गो धारमिब रूप में परिचित हुए हैं या उन्हें गावकृत की धामा न मानने के अराण में हया धमरा धारमर्या द्वारा मंत्र से मरा के लिए हट जाना पडा है। इस प्रकार प्रगाद के पात्रों में इन्द्र या मंदय को धमाराणा दो मंत्रों पर हट है।

(क) मन् मोर धमर् प्रवृत्तियों का मयं, जैसे—भटार्क, मयनाग, धाम्नीक, धाम्निदेश, जनमेजय आदि में, मोर

(ग) मन्प्रवृत्तियों का धाम्मयिक धमर्इन्द्र, जैसे—बाणाय, देवमेता आदि में (इसमें प्रेम और मोरहित का इन्द्र है)।

प्रसाद के नारी-चरित्र

प्रगाद के चरित्राकन की विशेष धमना उनके नारी चरित्रों में प्रकट हुई है। उनकी अधिरास नारिया कल्पना-प्रमून है मत यहां प्रसाद की कल्पना और मनुष्य को गुला धोन मिला है। ३० हजारप्रसाद द्विवेदी के धमरा में ये चरित्र मनुष्य रूप में प्रगीत भुक्तक हैं। देवमेता और कामेलिया ऐसे ही भुक्तक काव्य हैं। उनके जीवन में एक प्रकार का संगीत है, एक विशेष 'धम' है।^१ ३० मनेन्द्र के अनुसार प्रसाद के नारी पात्रों में आपको उनके हृदय का रूपमोह और प्राणों में बँठी हुई जिज्ञासा की दोस मिलेगी।^२ परन्तु यही नारी समय धाने पर आप की चिचारिया और ज्वालामुखी की सुन्दरलट के समान^३ भी हो जाती हैं। नारी के सम्बन्ध में प्रसाद जी की मान्यता है—

'चित्तियों के संगठन में, उनके सारीरिक और प्राकृतिक विकास में ही, एक परि-वर्तन है—जो स्पष्ट बतलाता है कि वे शासन कर सकती हैं; किन्तु अपने हृदय पर। वे अधिकार जमा सकती हैं उन मनुष्यों पर—जिन्होंने समस्त विश्व पर अधिकार किया हो। वे मनुष्य पर राजरानी के समान एकाधिपत्य से रख सकती हैं; तब इन्हें इस दुरात्मसधि की क्या आवश्यकता है—जो केवल सदाचार और शांति को ही मिथिल नहीं करती, किन्तु उच्छृंखलता को आथय देती हैं।' जब भी प्रसाद की नारी पृथ्वी है 'क्या हम पुरुष के समान नहीं हो सकती?'^४ प्रसाद उत्तर देते हैं 'विश्वभर में सब कर्म सब के लिए नहीं उसमें कुछ विभाग है अवश्य। सूर्य अपना

१. 'प्रसाद' के नाटकीय पात्र - ५० जगदीश नारायण दीक्षित

२. साहित्य-सहचर : ५० १२०

३. आधुनिक हिन्दी नाटक : ५० १२

४. अमृतशयु - ३। ४, ५० ११८-१६

५. वही

काम करना करना हुआ करता है और चन्दमा उसी आलोक को भीतलता से फैलाता है। क्या उन दोनों में परिवर्तन हो सकता है ? प्रसाद के अनुसार कठोरता का उदाहरण है पुरुष, और कोमलता का विश्लेषण है—स्त्री जाति। पुरुष क्रूरता है तो स्त्री करुणा है—जो अन्तर्जगत् का उच्चतम विकास है, जिसके दल पर समस्त सदाचार ठहरे हुए हैं। इसीलिए प्रकृति ने उसे इतना सुन्दर और मनमोहन आवरण दिया है—रमणी का रूप।^१ उनको मान्यता है कि क्रूरता अनुकरणीय नहीं है, उसे नारी-जाति जिस दिन स्वीकृत कर लेगी, उस दिन समस्त सदाचारों में विप्लव होगा।^२ और प्रसाद 'सदाचारों में विप्लव' किसी मूल्य पर स्वीकार नहीं करते। प्रसाद ने अपने नाटकों के प्रत्येक नारी-पात्र को 'सुन्दर और मनमोहन आवरण' दिया है उसमें 'अन्तर्जगत् का उच्चतम विकास' दिखाया है उसमें सतांगुण-भूलक करुणा, विलस प्रेम सहानुभूति, उदारता, आत्म-गमर्पण, क्षमा-शीलता, वाग्वय, उत्सर्ग आदि नारी-मुलम गुणों की स्थापना की है (राज्यधी, मल्लिका, वामधी, रामा, देवसेना, देवकी, कामेलिया, मणिमाला, शकुन्तला, चन्द्रलेखा आदि), परन्तु यही नारी जब अपना प्रकृत रूप भूल कर ईर्ष्या और द्वेष से भुलमनी-भुलमती हुई क्रूरता और भूखे अधिकारों की आधी चगाती हुई, राजनीतिक-क्षेत्र में झकाड़-ताड़व करती है तो (मुरमागधी, विजया, मार्गधी, अनन्तदेवी, दामिनी आदि) प्रसाद उसे स्वीकार नहीं कर पाते मतः या तो उसे अपने प्रकृत नारी रूप में लौटना पड़ता है या अपने रमणीय-आवरण को ही छोड़ना पड़ता है। 'काव्यगत न्याय' का पालन करते हुए उन्होंने अनि-मायतः असत् पर सत् की विजय दिखाई है।

वर्गीकरण

प्रसाद के नारी-पात्रों को अनेक आधारों पर अनेक प्रकार से वर्गीकृत किया गया है किन्तु मूलतः हम उन्हें दो वर्गों में विभाजित कर सकते हैं —

(क) प्रकृत नारी-पात्र—('प्रकृत' से तात्पर्य है प्रसाद के नारी-आदर्श के अनुकूल) —ये पात्र प्रायः स्थिर हैं और परिस्थितियों से अप्रभावित रहते हैं।

(ख) विकृत नारी-पात्र—इन पात्रों में दो प्रकार की विकृत दृष्टिगत होती है—

(i) प्रणय-वशिता नारियाँ, जिनके मूल में दमिन्न भाव की वृष्टि है, और

(ii) राजनीति की धार से चलने वाली राजमहिषियाँ, जिनके मूल में दमिन्न भाव का विरोध है।

किन्तु प्रसाद के कुछ ऐसे विविध चरित्र नारी-चरित्र भी हैं, जो इन वर्गों में गणना नहीं आते (यद्यपि इनके मूल में भी भाव की दमिन्न ही विद्यमान है) और

१. बही

२. बही

३. बही

इतने महत्वपूर्ण है कि एक वर्ग की मांग करते हैं; अतः तीसरा वर्ग—

(ग) जीवन-युद्ध में प्रेमी का सम्बन्ध लेकर कूटने वाली स्वाभिमानी राक्षसियों या अपने निरपेक्ष वनिदान में नाटक के जीवन में कर्ण-गंध छोड़ जाने वाली पून सी सुकनारियों का है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद के नारी-पात्र भी सात्विक और तामसिक इन दो स्थूल वर्गों में विभाजित हैं और अन्ततः टाड़प ही बन गए हैं । अतः आचार्य नन्द-दुसारे बाजपेयी के शब्दों में पूर्णतः यह स्वीकार नहीं कर सकते कि 'उनकी नारी पुरुषों की भाँति वर्णमत्त प्रतीक या प्रतिनिधि बनकर नहीं आई । नारियों में वैसा वर्ण-निरूपण नहीं है ।' ^१ यद्यपि हम यह मानते हैं कि 'नारी मनोविज्ञान और नारी-चित्रण के उद्घाटन में प्रसाद जो कि पुरुष चित्रण की अपेक्षा अधिक सफलता प्राप्त हुई है ।' प्रसाद के नारी चरित्र उनकी सूक्ष्म कोमल नीति-प्रतिभा के प्रोद्भास हैं । इनमें जीवन की समस्त रेखाएँ अथवा विभिन्न रंग नहीं — इनमें एक रेखा है और एक घुँघला रेसमी रंग है—एक ही स्वर है, संगीत समाधो की अन्तिम सहस्वार और आधमहीन तान, धूपदान की एक क्षीण गन्ध-धूम रेखा, कुचले हुए फूलों का म्लान सौरभ—इन सबों की 'प्रतिकृति' हैं ये नारी-चरित्र । फिर भी एक सम्पूर्ण नारी-व्यक्तित्व का चित्र बनाने के लिए हमें इन दोनों वर्गों का नारियों की सम्मिश्रण करके देखना होगा ।

विद्रूपक :—वैसे तो प्रसाद के गम्भीर और सघर्षपूर्ण नाटकों में हास्य-विनोद का अवकाश ही नहीं है फिर भी कहीं-कहीं उन्होंने अवकाश निकाल कर परिहाम की सृष्टि करने का प्रयत्न किया है—परिणाम हैं, उनके नाटकों के विद्रूपक । नायक-नायिका के स्वरूप की भाँति विद्रूपक का चरित्र और उसका निरूपण भी प्रसाद ने शास्त्रीय ढंग से किया है । उनके नाटकों में विद्रूपकत्व की अवतारणा दो रूपों में हुई है । अधिकतर तो नाटक के पात्रों को ही परिहासी और विनोदी प्रकृति का बना कर काम चला लिया गया है, जैसे—महापिगल, विकट घोष, काश्यप इत्यादि । कहीं कहीं कुछ प्राचीन पद्धति के अनुसार स्वतंत्र रूप में भी विद्रूपकों की सृष्टि की गई है, जैसे—वसंतक और मुद्गल । इसके सम्बन्ध में इतना ही कहा जा सकता है कि इनका हास्य अत्यन्त स्थूल सा है और इनका स्वरूप शास्त्रीय । चरित्र में विषम प्रायः न के बराबर हैं । अतः इन्हें स्थिर-वर्ण पात्र की है संज्ञा दी जा सकती है ।

विश्लेषण :—उपरोक्त विवेचन में स्पष्ट हो जाता है कि प्रसाद ने अधिवांशतः स्थिर नहीं वर्ण-पात्रों की ही सृष्टि की है । परन्तु आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी का

१. आधुनिक साहित्य : पृ० २७७,

२. आधुनिक हिन्दी नाट्य : डा० नगेन्द्र : पृ० १२.

यह कथन भी एक सीमा तक सत्य ही है कि प्रसाद जी के पात्र उस प्रकार के 'टाइप' नहीं हैं, जैसा कि पुराने साहित्य में राजा, रानी, बाह्यण, मंत्री आदि के 'टाइप' बन चुके थे। .. यद्यपि उनके पात्र पुरानी रुढ़ियों के अनुसार 'टिपिकल' तो नहीं हैं परन्तु... उनके अपने ही मन से गढ़े हुए 'टाइप' अवश्य हैं।^१

यही मूल प्रश्न उठता है कि वह कौन-सी रहस्यात्मक शक्ति है जिसके द्वारा प्रसाद वर्ग-पात्रों का निर्माण करके भी अनेक भ्रमर, प्राणवान और व्यक्तित्व-मम्पन्न चरित्रों के सृष्टा होने का गौरव पा सके ? इसका उत्तर है स्वयं प्रसाद का दार्शनिक-कवित्वमय व्यक्तित्व। उनके व्यक्तित्व की तीक्ष्णता ने ही पात्रों की तपरेखा को काट छाट कर इतना सीखा कर दिया था।

पात्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण के लिए प्रसाद ने चरित्रों में बाह्य संपर्क के साथ-साथ उनके अन्तर्द्वन्द्व और मानसिक संघर्ष की भी सुन्दर नियोजना की है। उदाहरण के लिए—

रङ्गगुप्त—इस साम्राज्य का बोझ किसके लिए ? हृदय में अशान्ति, राज्य में अशान्ति, केवल मेरे अस्तित्व में ? कोई भी मेरे अन्त करण का आलिंगन करके न रो सकता है, और न हस सकता है।^२

(तृतीय अंक, द्वितीय दृश्य, पृ० ८४)

चन्द्रगुप्त—सघर्ष। युद्ध देखना चाहो तो मेरा हृदय फाड़कर देखो मानविका ! आशा और निराशा का युद्ध, भावो और अभावो का द्वन्द्व। कोई कमी नहीं

(चतुर्थ अंक, चौथा दृश्य)

प्रह्लादामिनी ओह ! (हृदय पर उगली रखकर) वक्षस्मय में दो हृदय हैं क्या ? जब अन्न-रग हाँ करना चाहता है, तब ऊपरी मन 'ना' क्यों बहला देता है ?

(प्रथम अंक, पृ० ३३)

इसी मनोवैज्ञानिक विशेषताओं के कारण कुछ विद्वानों का विचार है कि प्रसाद के चरित्र सस्कृत नाटकों की भाँति आदर्श और परम्परावादी न होकर दैर्घ्यमय चरित्रों की भाँति अपने निजी व्यक्तित्व तथा मानसिक धनियों के लिए हुए हैं। अज्ञातसधु, स्वन्दगुप्त, भटार्क और बाणव्य के व्यक्तित्व दोहरे हैं। वे अमानस मानसिक आधी तथा अभावान के अन्तरो में भूलते हैं।^३ डा० दशरथ घोषा के अनुसार 'प्रसाद' चरित्र-चित्रण में उस नवीन मन को व्यपनाने हैं जो नाटकीय पात्रों के चरित्र में धारोह और ध्वरोह के मिश्रण का प्रतिपादन है।^४ इस सम्बन्ध में हमारा विचार

१. साहित्य महोत्सव, पृ० १२०

२. हिन्दी नाटकों पर साहित्य-प्रभाव—धीरनि त्रिपाठी, पृ० १४१

३. हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास : पृ० ३८०

है कि उद्योगीय शोभा माने प्रगाढ़ के बहुत कम चरित्रों के विषय में और वह जो केवल अन्धकार व्याप्त ही नहीं जायेगी। प्रगाढ़ के आदर्शवादी व्यक्ति ने आदर्श पात्र का ही गूढ़न किया है और प्रगाढ़ का 'आदर्श व्यक्ति' व्यक्ति नहीं है, एक 'दर्श' है। इसलिए प्रगाढ़ के अधिकांश पात्र 'आदर्श' रूप के ही हैं और उनका विषय जो अधिकांश एक ही ही होता है। उनमें 'आदर्श और अशुद्ध' पात्र नहीं हैं। प्रगाढ़ रोमांटिक चरित्र-नाट्यकार थे और उनकी रचनाओं में उनके स्वप्न 'आदर्श' की गहरी छाप मिलना सामान्य ही है। नाटक के गन्दम में वह छाप उनके सभी पात्रों और उनकी भाषा में स्पष्ट रूप में देखी जा सकती है। फिर भी इस तथ्य को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि प्रगाढ़ ने हिन्दी नाट्य-साहित्य को अनेक प्राणवान, मनवान और चमक चरित्र प्रदान किये हैं।

संवाद भाषा — जिन प्रकार हम व्यावहारिक जीवन में व्यक्ति के चरित्रों और उनके चरित्र का वादी कुछ अनुमान लगा लेते हैं उसी प्रकार नाटक के पात्रों की भाषा और उनके संवादों में उनके चरित्र के विषय में अनुमान लगाया जा सकता है। प्रगाढ़ के संवादों की अवस्थिति-नील भाषा उनके दार्शनिक उदात्त चरित्रों के अनुकूल अत्यन्त काव्यात्मक, विचारमग्न, अनङ्ग और सतम सतत वादवादी के अभिजात्य से मंडित है। डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी के अनुसार (प्रगाढ़ के) पात्रों की बातचीत में, नाम में, हिसने-पुसने में, सर्वत्र कवित्व का सुर ही प्रवल है। इस दृष्टि से यद्यपि उन्होंने अपने नाटकों का सामान्य गद्य ही रखा है, परन्तु वह गद्य कवित्व के अधिक समीप है। उनकी शैली भी काव्यात्मक है तथा किसी कथन को सीधे तरह और निरालंकार रूप में कहने की शैली को प्रसाद जी ने नहीं अपनाया। डा० नगेन्द्र के अनुसार प्रगाढ़ की दार्शनिक कवित्वमयी शैली उनकी देन है। उनकी असाधारण रंगीन कल्पना और रोमांस की अमिट प्यास, इस शैली के बाह्य उपादान हैं और मूल तत्व है वही जिज्ञासा-वृत्ति। संवादों में सम्बन्ध-सम्बन्ध स्वगत-भाष्यो का प्रयोग भी प्रसाद की अपनी विशेषता है। उनकी भाषा, शैली और संवादों की इसी विशेषताओं के कारण प्रायः उनके नाटकों को अनभिज्ञेय करार दिया जाता रहा है, दिया जा रहा है। इस सम्बन्ध में कुछ भी करने से पूर्व इस सन्दर्भ में प्रसाद जी की मान्यताओं की जानकारी पा लेना आवश्यक है। भाषा की विलम्बता के सम्बन्ध में उनका विचार है कि प्रथम प्रभाव का असंवेद स्पष्टीकरण भाषा की विलम्बता से

१. शेखर : (भाग-१) : अक्षयः पृ० ६३

२. साहित्य सङ्घ, पृ० १२०

३. आधुनिक साहित्य : नन्द दुतारे वाजपेयी, पृ० २७६

४. आधुनिक हिन्दी-नाटक : पृ० ४

भी मान्य है।^१ हम देखते हैं कि प्रसाद जी ने अपने सभी प्रौढ़ नाटकों में सभी पात्रों के लिए निरन्तर एक ही भाषा का प्रयोग किया है। उनके पात्र चाहे वे भागीदार हो चाहे विरोधी, स्त्री हो या पुरुष, शिक्षित हो या अशिक्षित, उच्च जाति के हो या निम्न श्रेणी के—सुब्य साहित्यिक भाषा में ही बातचीत करते हैं। इस विषय में अपनी धारणा व्यक्त करने हुए प्रसाद जी कहते हैं—‘एक मत यह भी है कि भाषा स्वाभाविकता के अनुसार पात्रों की अपनी होनी चाहिए और इस तरह कुछ देशी पात्रों में उनकी अपनी भाषा का प्रयोग कराया जाता है।^२ किन्तु आज यदि कोई मुगलवादी नाटक में सगनवी उर्दू मुगलों में बुलवाता है, तो वह भी स्वाभाविक या सामयिक नहीं है। फिर राजपूतों की राजस्थानी भाषा भी अपनी चाहिए। यदि अन्य अगम्य पात्र हैं, तो उनकी जगती भाषा भी रहनी चाहिए और हमने पर भी क्या वह नाटक हिन्दी का ही रह जाएगा?’ अपने इस तर्क को और पुष्ट करते हुए वह आगे कहते हैं कि मरम्मत और चिन्पुष्टता पात्रों के भावों और विचारों के अनुसार भाषा में होगी ही और पात्रों के भावों और विचारों के ही आधार पर भाषा का प्रयोग नाटकों में होना चाहिए, किन्तु इसके लिए भाषा की एकतन्त्रता नष्ट करके कई तरह की मिचड़ी भाषाओं का प्रयोग हिन्दी नाटकों के लिए ठीक नहीं। पात्रों की संस्कृति के अनुसार उनके भावों और विचारों में सारतम्य होना भाषाओं के परिवर्तन से अधिक उपयुक्त होगा।^३ अतः स्पष्ट है कि प्रसाद पात्रानुरूप भाषा की परिवर्तनशीलता की अपेक्षा भावों और विचारों के सारतम्य पर अधिक धन देते हैं। ‘स्वगत’ की अस्वाभाविकता से प्रसाद पूर्णतया परिचित थे। वह जानते थे कि स्वगत आकाशभाषित इत्यादि तब (भरत के समय) भी अस्वाभाविक माना जाता था।^४ इसके अतिरिक्त विशाख नाटक में प्रसाद ने महापिण्ड द्वारा नाटकों के स्वगत पर व्यंग्य करते हुए कहा है—‘जैसे नाटकों के पात्र स्वगत जो कहते हैं, वह दर्शक-समाज व रगमच सुन लेता है, पर पास खड़ा हुआ दूसरा पात्र नहीं सुन सकता, उसको भरत बाबा की शपथ है।’^५ परन्तु आश्चर्य होता है वह देखकर कि स्वगत की अस्वाभाविकता पर इतना तीव्र व्यंग्य करने वाला नाटककार स्वयं अपनी रचनाओं में उसका प्रयोग दोष की सीमा तक कैसे कर सका? प्रसाद का एक भी ऐसा नाटक नहीं जिसमें इसका प्रयोग न हो और प्रयोग ही नहीं

१. काव्य और कला तथा अन्य निबंध : पृ० १०६

२. वही : पृ० १०७

३. वही, पृ० १०७

४. ध्यातव्य है कि आकाश-भाषित का प्रयोग प्रसाद ने केवल प्रारम्भिक रचनाओं—मञ्जन, प्रायश्चित्त, विशाख—में ही किया है।

५. काव्य और कला तथा अन्य निबंध : पृ० ६६

६. विशाख : १।३, पृ० ३२

अभ्यासिद्धि में ही। इतना ही नहीं वे स्वगत-भाषण भी छोटे नहीं बल्कि काफी लम्बे-लम्बे हैं। डा० जगन्नाथ प्रसाद वर्मा के नाटकों में इस स्वगत-भाषण में मनी प्रमुख पात्र पीड़ित दिखाई पड़ते हैं। पात्रों के हृदय की आर्था की इस डंग से प्रभावित कर देता है तो मान, परन्तु एकाग्र में इतना अधिक संयत्ता अनादितिक प्राप्त होता है तो भी दो एक बार नहीं। बारम्बार। प्रायः भिन्न-भिन्न दृष्टि के पात्र वही दर्शन हुए, वही मार्ग में जाते हुए, वही एकाग्रि बँटे हुए, वही निर्मा की दार्शनिक की ही उभेता कर प्रभावित करने-पात्रों के बारे में मनी हैं। छोटे-मोटे स्वगत तो प्रायः प्रत्येक दृश्य-भाग में कुछ पर ही मिल जाते हैं परन्तु लम्बे-लम्बे स्वगतों की भी कमी नहीं है। परन्तु इस मन्द-ने के यह भी स्मरणीय है कि भाषुक, दार्शनिक तथा रहस्यवादी पात्रों के लिए चरित्र का प्रभाव विवश करने के लिए स्वगत की योजना बड़ी उपयोगी एवं आवश्यक है। यदि इस प्रकार के पात्रों के लिए स्वगत की योजना विनियुक्त न की जाये तो उनके चरित्र की अन्तर्निहित विनियताओं पर ठीक से प्रभाव पड़ना कठिन है। उनका चरित्र स्वगत-योजना के बिना अस्पष्ट रह जायेगा। यही कारण है कि स्कन्दगुप्त और देव सेना, चाणक्य, चन्द्रगुप्त मौर्य और मानविका, चन्द्रगुप्त, ध्रुवस्वामिनी और वीरमा, इनके स्वगत-वचन एक ओर यदि इनके चरित्र के उद्घाटन हैं तो दूसरी ओर विस्मयकर एवं निर्मल भाषा प्रयोग के बहुत अच्छे उदाहरण हैं। बाह्य परिस्थितियों ने टकरार लेते हुए पात्रों के अन्तर्द्वन्द्व का विनाश इन सबका द्वारा बहुत ही सुन्दरता और धारावाहिकता के साथ हुआ है। डा० श्रीपति त्रिपाठी भी मानते हैं कि प्रसाद के नाटक इस प्रकार के स्वगत कथनों में भरे पड़े हैं। जिनमें सरावन मनोविज्ञान तथा सरस भाषुकता का मादक रंग दिखाई पड़ता है। प्रसाद के ये स्वगत काव्य, मनोविज्ञान और चरित्र-विकास की दृष्टि से चाहे कितने भी सफल और महत्वपूर्ण क्यों न हों हम यह नहीं भूल सकते कि स्वगत भाषण का प्रयोग कलाकार की विवशता का सूचक है। जब उसकी कलात्मकता पराजित होकर हाथ टेक देती है तो स्वगत-भाषण उसे अपनी शरण में रखने की

१. प्रसाद के नाटकों का मास्त्रीय अध्ययन : पृ० २५६-५७

२. चन्द्रगुप्त (प्र० सं०) पृ० १७, ३५, ११३, १३२, १७०, २१२;

स्कन्दगुप्त (प्र० सं०) पृ० १६, ६३, १२५, १३६, १४६, १४७, १४८;

नागयज्ञ (प्र० सं०) पृ० ११, ६०, ८२;

अज्ञानशत्रु (चतुर्थ सं०) पृ० ७, ४१, ६०, ६८, ७६, ८६, १११, १४०;

ध्रुवस्वामिनी (प्र० सं०) पृ० २, ३८, ७२;

विशाल (द्वि० सं०) पृ० ३६, ६८।

३. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास : डा० सोमनाथ मुखर्जी, पृ० १५१

४. आधुनिक हिन्दी नाटक : डा० नगेन्द्र, पृ० १५

कोमल निरीह सत्ताओं और पीछे को उसके चरण में तौटना ही चाहिए न।" 'कठोर मिश्र' और 'निरीह सत्ता' इन दो प्रतीकों के माध्यम से उनके घटस्मरन्ध का पूरा बिम्ब रचा गया है, जो वस्तुतः नाटक के आरम्भ में ही नाटक की मूल समस्या और सघर्ष को बड़ी कुशलता से अंकित कर देता है।

अतः निष्कर्ष रूप में हम कह सकते हैं कि प्रसाद के नाटकों के संवाद सर्वत्र पाथानुकूल न होने पर भी प्रायः अत्यन्त स्वाभाविक एवं अवसरानुकूल हैं। प्रसंगानुसार वे वेगयुक्त अथवा मंथर कोमल या कठोर तथा आवेशपूर्ण अथवा शांतियुक्त हो जाते हैं। भाषा की विलम्बता और कठिनता के सम्बन्ध में स्मरणीय है कि शिष्ट साहित्य भाषा के सृजनारम्भ (क्रिएटिव) रूप का प्रयोग करता है। इस सृजनारम्भ रूप में लेखक प्रतीक और बिम्बविधान के माध्यम से अपनी बात कहता है, और यहीं उसकी भाषा सामान्य भाषा की तुलना में कठिन हो जाती है।^१

नृत्य-गीत :— प्रसाद ने अपने पात्रों के चरित्र को प्रकट करने के लिए 'बाद' और 'संवाद' के अनिरिक्त 'गीत' और 'नृत्य' का भी उपयोग किया है। जब कोई पात्र व्यापार अथवा वार्तालाप द्वारा अपने भावोच्छ्वास को अभिव्यक्त करने में असमर्थ हो जाता है तो वह गीतों का आश्रय लेता है। जब सभी पात्र एक ही विचार-धारा में निमग्नित होते हैं तो समवेत-स्वर में गीत फूट पड़ता है।^२ प्रसाद ने अपने नाटकों में गीतों का प्रयोग अति की सीमा तक किया है।^३ यह सत्य है कि प्रसाद के सुन्दरतम गीतों का एक बहुत बड़ा अंश इन्हीं नाटकों में बिखरा पड़ा है परन्तु हमें भी कोई संदेह नहीं कि ये सभी गीत चरित्र-उद्घाटन एवं नाटकीय नहीं हैं।^४ इस सम्बन्ध में स्वयं प्रसाद ने स्वीकार किया है कि अत्यधिक गीत-नृत्य के लिए अभिनय में भरत ने भी मना किया है^५ तथा स्त्रियों का कंठ स्वभाव से ही मधुर होता है, पुरुष में धल है; इसलिए रगमन पर गान स्त्रियाँ करें, पाठ्य अर्थात् पढ़ने की वस्तु का प्रयोग पुरुष करें।^६ फिर उन्होंने अपने नाटकों में न केवल 'अत्यधिक गीत-नृत्य' रगे हैं बल्कि पुरुषों ने भी गीत गवाए हैं, यद्यपि कहीं-कहीं यह भी प्रतीत होता है कि उनके मन में किसी पात्र-विशेष की संगीत के लिए निर्धारित करने की घोरता सायद रही थी। डा० नेनेन्द्र के अनुसार पात्रों के स्वरानुसार भी रंग का प्रभुत्व उभार

१. छद्मव्यामिनी : पृ० १६

२. भाषा और सन्देशना : डा० रामस्वरूप बनुरेड्डी, पृ० ७६

३. हिन्दी नाटकों का उद्भव और विकास : डा० ओभा, पृ० ८०६

४. विज्ञान २२ गीत, अज्ञानजन्तु : १२ गीत ; नागपत्र ९ गीत ; सत्ययुग : १३ गीत, चन्द्रगुप्त १३ गीत ; रात्र्यर्था : ७ गीत और छद्मव्यामिनी में १ गीत है।

५. बाल्य और जमा गया अन्य निबन्ध : पृ० ६०

६. वही, पृ० ६८

नैतिक चेतना वाले नाटकों में भाग्यनलाल चतुर्वेदी के कृष्णार्जुन युद्ध उदयगंकर भट्ट के सगर विजय तथा उग्र के गंगा का बेटा प्रमुख हैं।

नायक-नायिका प्रधान इन नाटकों में एक ही व्यक्ति की प्रधानता है परन्तु वह भी अपना कोई स्वतन्त्र व्यक्तित्व नहीं रखता। इनमें पात्रों का उपयोग केवल सिद्धांत प्रतिपादन के लिए हो किया गया है। परिस्थिति के भवर में पड़े हुए व्यक्ति के अपने घात-प्रतिघातों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन इनमें नहीं मिलता। सामन्तीय व्यक्तित्व वाले इस 'धोरोदात्त' नायक से हमारी वीर-पूजा की भावना का गहरा सम्बन्ध है। इसके अनिरिक्त जिस ऐतिहासिक काल को आधार मानकर ये नाटक लिखे गये उनमें व्यक्ति का एकाधिकार था और इधर हमारे आधुनिक युग के जिम सुधारवादी चरण में इसका सृजन हुआ, उसमें भी व्यक्तिवाद का ही बोतबाला था—समाज में स्वामी दयानन्द (यद्यपि वे इस समय जीवित नहीं थे), राजनीति में महात्मा गांधी और साहित्य में द्विवेदी जी। जागृति के उस प्रथम चरण में पुरानी वीर पूजा फिर से जाग उठी थी।^१ सामन्तीय जीवन सरल, सहज और प्राकृतिक था, यही कारण है कि इन नायकों के व्यक्तित्वों में मानव-वृत्तियाँ अपने प्रकृत रूप में मिलनी हैं। आज की दृष्टि से उनका व्यक्तित्व सरल है, उसमें श्रम्यया और मूढम उत्तम नहीं हैं और न ही विरोधी गुणों का अन्तर्संघर्ष ही है। प्रेम को पति-पत्नी संवन्ध से भिन्न यह नहीं जानते। इनकी नीति सर्वथा रुढ़ियुक्त है और उसका रूप परम्परागत ही है। उगमे तर्क या सूक्ष्म चिन्तन के लिए स्थान नहीं है।^२

उदाहरण के लिए सांस्कृतिक-चेतना सम्पन्न नाटकों में प्रायः एक पात्र मित्रांग प्रतिपादन करता है और दूसरा उगका प्रतिफलन। देवा का श्रुति पुण्डरीक अशोक का आचार्य उपगुप्त, ईसा का विवेकाचार्य सिद्धांत-प्रतिपादन करते हैं और देवा, धोला एवं शांति अपने बलिदान द्वारा उगका प्रतिफलन। डा० नगेन्द्र के अनुसार इन नाटकों के आचार्य दण्डमायन (अन्धगुप्त), गौतम (अजात शत्रु) मिहिरनामी (प्रभुस्वामिनी) की ही निम्न परम्परा में हैं और ये स्त्री-पात्र कल्याणी, मानविका देव मेना और कोमा की ही सहेलियाँ हैं।^३

अन्धगुप्त विद्यासंसार चरित्र-विवरण में विशेष मनोवैज्ञानिक भ्रूयें न करने हुए भी गप्पा नहीं बन पाते। अशोक में चीला, अशोक और अश्वमेध के स्थापन गरीब हैं परन्तु अत्यन्त रुढ़ियुक्त इन पात्रों में आन्तरिक संघर्ष की बर्णना शक्ति का अभाव है। देवा के मकरन्द मोहिन्द और द्रुपिदा, कला और मन्त्रि के प्रणय मात्र है। इनकी भाषा गांधी युक्त है परन्तु नहीं-नहीं पर मोर्चकाय की राजकुमारियों

१. आधुनिक हिन्दी नाटक डा० नगेन्द्र : ४१

२. यही पृ० ४३

३. आधुनिक हिन्दी नाटक - पृ० २०

के मुंह में उठूँ के शब्द बड़े अटपटे लगते हैं।

उम्र के 'ईसा' में द्वन्द्व नहीं है, इसमें उम्रके चरित्र की महत्ता अधिक व्यक्त नहीं हो पाती। ईसा अतिमानव है, परन्तु उसकी अतिमानवीयता भी बहुत कुछ निष्क्रिय-सी है। शांति में भी अपना कोई निश्चय नहीं है। 'ईसा' के दो चरित्रो-पेलाजार और शारेल-में काफी प्राण है। स्वयं कम हैं, भाषा भावावेगमयी और सीसी उपदेश-प्रधान है।

सेठ गोविन्ददास के हर्ष के विषय में कहा जा सकता है कि 'हर्ष' के चरित्र के लिए अमीम गौरव भावना रखते हुए भी नाटककार हमारे सम्मुख कोई महान् एवं मजीब व्यक्तित्व उपस्थित नहीं कर पाता। ईसा की ही भांति हर्ष के जीवन में भी कोई तीव्र द्वन्द्व नहीं है। अलका, जयमाना और हृणत्तमाग रेखा के पात्रों की तरह भावनाओं के प्रतीक मात्र ही हैं। निम्नवर्ग के पात्रों (मालिन, फगवामी, लकड़ीवाली) में कुछ जीवन अवश्य है।

सियारामशरण गुप्त के पुष्प पर्व के बोधिमत्त्व मुनमोम और नरगादक ब्रह्मदत्त मनु और अमृत के प्रतीक हैं। इनकी द्वन्द्व भावना काफी तीव्रगुण होते हुए भी अत्यन्त मीधी-मादी, सपाट और स्थूल है। भाषा का स्तर इतना साहित्यिक हो उठता है कि स्थान-स्थान पर वह बोझिल हो गई है।

राष्ट्रीय-नैतिक चेतना वाले नाटकों में भी एक विशेष पात्र जागृति का मन्देश-वाहक बनकर यत्र-तत्र-अर्ध-धूमना रहता है। कुछ पात्रों की सृष्टि ही केवल उपदेश देने के लिए होता है—प्रेमी के रसावधन के माह माहव, प्रतिशोध के प्राणनाथ प्रभु, शिवा साधना के रामदास, स्वप्नभग का प्रवास—इसी प्रकार के पात्र हैं। 'प्रेमी' के पात्र सृष्टिमान तो हैं परन्तु व्यक्तित्व सम्पन्न नहीं है। उदाहरण के लिए बन्दिवान, जीजी घाट, जौरगरेव, दारा, कोई भी प्रस्तुत किया जा सकता है। जिन भावनाओं के ये प्रतीक हैं उन्हें निराल देने में, इनमें कुछ भी गेप नहीं रहता। इनमें कोई घनत्व मयों नहीं है। इनके मवादों में खुशी और चटपट तो है पर पार नहीं।

गोविन्दबल्लभ पन्त के राजपुत्रों के पात्रों में से जीवनरत्न और राजनीति ही कुछ मजीब प्रतीत होते हैं परन्तु वे भी मूलतः टाटप ही हैं और जीवनमर्मों की मृदु तो एवंदम अन्वामाविक हो गई है।

उपेन्द्रनाथ धार के 'जयपराजय' का नायक खण्ड जीवन की जय-पराजय का सुन्दर प्रतीक है। घन्य प्रधान पात्रों में भी जीवन की यही जय-पराजय की भावना पत्नीभूत हुई है—रणमल की पराजय उसकी विजय है और विजय पराजय। हता का सम्पूर्ण जीवन ही जय-पराजय की धूम्रगता है। खण्ड का चरित्र आशु-उत्तमा में अधिक आसों हो गया है। चारमली तो इनकी मजीब है कि उसे देव सेना और मानविदा के समक्ष रखता जा सकता है।

उदयनाकर भट्ट के 'दाहर' के पात्रों की व्यक्तित्व-रेखाएँ स्पष्ट और पुष्ट हैं—मानू, कासिम और गुरंगदेवी में जीवन की सजीवता है तो परमात्मा में मोना साहित्य। दाहर की कंचुकी शैशमपियर के बलाउन का मात्सीय संस्कार है। नाटक की भाषा-शैली पर प्रमाद की दर्शन कवित्वमयी शैली और संस्कृत की रूप लदी भाषा का प्रभाव काफी स्पष्ट है। स्वभावतः उसमें इन दोनों के गुण-दोष वगैरे के अनुपपन्न भी है।^१

सैठ गोविन्ददास के कुलीनता का मूल प्रश्न यह है कि कुलीनता जन्मजात है अथवा स्वतः अर्जित? स्पष्टतः उस पर गांधी जी के अछूतोद्धार आन्दोलन का पर्याप्त प्रभाव है। रुढ़िवादी समाज कुलीनता को सदैव जन्मजात घोषित करता रहा है और महत्वाकांक्षी व्यक्ति सदैव तड़पकर इसके विरुद्ध विद्रोह करता आया है। कुलीनता का नायक यदुराय भी इसी चोट से तड़प रहा है। नाटक में प्रेम का त्रिकोण है। एक नायक दूसरा खलनायक और दोनों की नायिका के लिए प्रतिद्विष्टता। आरम्भिक परिस्थितियाँ नायक के प्रतिकूल हैं—नायिका का पिता भी विरोध करता है, परन्तु नायिका का प्रेम उसी पर है। अन्त में नायक अपने पौरुष के बल से खल-नायक को पराजित करके विजय-श्री के साथ नायिका का बरण करता है। ये सभी पात्र कुछ नैतिक भावनाओं के प्रतीक हैं, इनका अपना कोई अस्तित्व नहीं है। विन्ध्यमाला का चरित्र भी परम्परागत रुढ़िवाद साचे में ढला हुआ है। कुछ विद्वानों का विचार है कि चरित्र चित्रण में नाटककार ने नीच जातीय पात्रों के साथ पक्षपात से काम लिया जान पड़ता है। उसने नीच पात्रों का आदर्श रंगों में चित्रण किया है। यदुराय तथा नागदेव आदर्श मित्र, आदर्श वीर तथा आदर्श देशभक्त के रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। दूसरी ओर कुछेक कुलीन पात्रों का (विदोषतः चण्डीक का) चरित्र बहुत नीचे गिरा दिया गया है। विन्ध्यमाला, रेवामुन्दरी तथा सुरभी पाठक के चरित्र भी कुलनतापूर्वक अक्षित किए गए हैं।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रसाद-परम्परा के इन नाटकों में अधिकांश पात्र अपना विशिष्ट व्यक्तित्व खोकर कुछ भावनाओं के प्रतीक मात्र रह जाते हैं अथवा अपने वर्ग के प्रतिनिधित्व पर अपना अस्तित्व बलिदान कर देते हैं। प्रसाद ने अपने दर्शन-व्यक्तित्वपूर्ण महान व्यक्तित्व के प्रभाव से अपने पात्रों के जिन दोषों को छिपा लिया था वह इन नाटकों के चरित्रों में अत्यन्त स्पष्ट और दुत्तर हो गए हैं। इन चरित्रों वाले नाटकों की परम्परा क्षीण चाहे हा गई हो, अब तब समाप्त नहीं हुई है।

१. आधुनिक हिन्दी नाटक. डा० नगेन्द्र, पृ० ३८
२. हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन—डा० अक्षयानन्द राणा, पृ० २३५.

भारतेन्दु ने अपने नाटकों में यदि नाटक के पात्रों के बाह्य जीवन को प्रस्तुत किया था तो प्रसाद ने उनके बाह्य जीवन के साथ आन्तरिक-पक्ष के भाव-लोक का भी सुन्दर उद्घाटन किया। उनके पात्र चिन्तन भी करते हैं और अपने चिन्तन के अनुस्यूत कार्य करने का सामर्थ्य भी रखते हैं। उनके पात्रों के डग दोहरे चित्रण ने उनकी भाषा को भी प्रभावित किया है और उनके संवाद पात्रों के चरित्र के अनुस्यूत रूप काफ़ी गम्भीर और अनेक अर्थों की पूर्ण लपेटे हुए हैं। प्रसाद ने रंग-निर्देश आदि का उपयोग चरित्राकन में नहीं किया है। चरित्रों का प्रभाव नाटक की भाषा और संवादों पर ही नहीं उनके रूप-वन्ध पर भी पड़ता है। प्रसाद के नाटकों के रूप-बंध की भिन्नता, बहुदृश्यीयता और वर्णनात्मकता का अधिकांश उत्तरदायित्व उनके नाटकों की पात्र-बहुलता और उनके चरित्राकन पर ही है।

प्रसादोत्तर युग

० लक्ष्मीनारायण मिश्र
० उपेन्द्रनाथ 'अश्व' - समस्या नाटक और चरित्र-मृष्टि

लक्ष्मीनारायण मिश्र. —

रोमांस और भावावेध घट्ट पुरानी चीजें हो गई— यह तो जिन्दगी की बौद्धिक और मनोवैज्ञानिक व्याख्या का युग है' की घोषणा करने वाले नाटककार दीन-पियर, द्विजेन्द्रलाल राय और जयशंकर प्रसाद की नाट्य-कला की प्रतिप्रिया तथा इम्मन और शा के अनुकरणम्बन्ध नाट्य रचना में प्रवृत्त हुए। मृधार-युग का स्थूल आदर्शवाद अथवा वर्तमान संपर्क से घबराकर वापनातीत या स्वर्णिम-अतीत में पलायन जिन्हें स्वीकार्य नहीं हुआ उन्होंने तत्कालीन जीवन की बौद्धिक और मनो-वैज्ञानिक व्याख्या करने के लिए समस्या-नाटक का माध्यम अपनाया। लक्ष्मीनारायण मिश्र इस धारा के प्रमुख नाटककार हैं। वह मानते हैं कि जीवन की यथार्थवादी व्याख्या तब तब नहीं हो सकती जब तक हम जिन्दगी को गव और मे, भीतर और बाहर से, प्रस्तियों के पड़ाव और उतार को, देवी और सरामी द्वन्द्व को, आशा और निराशा के समिश्रण को, मानमाओं और इच्छाओं के सम्मिश्रण को, होनी और अनहोनी की रंगरंगीला को देख न लें, समझ न लें।

पात्र संख्या—चरित्र-मृष्टि की दृष्टि से मिश्र जी ने प्रसाद की चरित्र-मृष्टि की प्रतिप्रिया में अपने नाटकों में एक ओर यदि पात्र-संख्या सीमित रखी और पौराणिक-ऐतिहासिक (यहाँ हम उनके समस्या-नाटकों की ही चर्चा कर रहे हैं।) चरित्रों के स्थान पर तत्कालीन समाज के माधुर्यपूर्ण व्यक्तियों को अपने नाटकों का पात्र बनाना

तो दूसरी ओर उनमें भावुकता के म्यान पर बौद्धिकता की स्थापना की। बर्त-पात्रों के म्यान पर मनोविज्ञान की दृष्टि से जटिल-कुण्ठित व्यक्ति-पात्रों का सृजन किया। डा० देवराज उपाध्याय के अनुसार मिथ जी के नाटकों में पात्रों की संस्था स्वयं ही कम हो गई और नाटक के शरीर में एक स्फूर्ति, फान्ति, चुस्की आ गई मानो अस्वस्थ और अतिरिक्त मांस तथा वसा प्राकृतिक उपचार के कारण क्षीण हो गए हैं और स्वस्थ शरीर में ताजे रक्त की खनिमा फैली हो।^१

स्वरूप-विचार तत्त्व

मिथ जी के सभी चरित्रों के मूल में किसी न किसी रूप में तन्म की समस्या ही प्रधान है। लेखक ने बुद्धि की सहायता से उसे सुलभाने का प्रयत्न किया है। उसका विचार है कि 'वे (ममस्याएं) पैदा हुई हैं बुद्धि से और उनका उत्तर भी बुद्धि से ही मिलेगा।' यह अलग बात है कि बुद्धिवाद द्वारा जिन समस्याओं को मिथ जी ने सुलभाना चाहा है उनका ऐसा समाधान नहीं हो पाता कि मस्तिष्क मान लें और तर्क निरुत्तर हो जाए। डा० नगेन्द्र का यह मत पूर्णतः सही है कि मिथ जी के स्वभाव और मस्तिष्क समझौता करके एक सार नहीं हो पाए। जब उनके चेतन में बुद्धिवाद इसी कारण कुछ तर्क पर अवलम्बित नहीं है। उसके भीतर चाहे मिथ जी स्वयं न भी मानें, भावुकता की एक धारा बह रही है।^२ उदाहरण के रूप में मुक्ति का रहस्य की आशादेवी, सिन्दूर की होली की मनोरमा और चन्द्रकला, आशीरात की मायावती राजयोग की चम्पा आदि को प्रस्तुत किया जा सकता है जिनका स्वरूप सतह से बौद्धिक ज्ञात होता है परन्तु गहराई से देखने पर उनकी भावात्मकता एवं भावुकता स्पष्ट हो जाती है।

ममस्या नाटककारों पर साधारणतः यह आरोप लगाया जाता है कि इनकी चरित्र-मूटि सिद्धांतों को उपस्थित करने का निमित्त-मात्र होती है। इन नाटक के चरित्रों में जीवन-शक्ति की झलक नहीं मिलती। वे या तो सिद्धांतों के प्रतिरूप बना दिए जाते हैं या विचारों के लुंज-पुंज रूप लगते हैं। ममस्या-नाटककार प्रतिपाद्य सिद्धांतों के अनुरूप पात्रों के आचरणों को स्वेच्छा से नियमित करता है। इस प्रकार या तो वे विचारक नाटककार के हाथ की कठपुतली बन जाते हैं अथवा एक सिद्धांत-वादी से अधिक कुछ नहीं जान पड़ते। जे० डब्ल्यू० मैरियट के अनुसार धींगिस नाटक (ममस्या-नाटक) एक उपपत्ति सिद्ध करने के लिए नाट्य कला के सभी अवयवों का बलिदान कर देता है। नाटक के चरित्रों को कठपुतली या नाट्यचरित्र के विचारों की

१. भारतीय नाट्य-साहित्य : सम्पा० डा० नगेन्द्र : पृ० ३३६

२. आधुनिक हिन्दी नाटक : पृ० ५३

कर्म-कर्म ही होता चलता।^१ मिथ जी की चरित्र-मूर्ति में व्यक्ति-प्राय भी हस्तोत्पन्न होते हैं और वर्ग-कर्म का चित्रण विशेष के प्रतीक टांग-पाय भी। वर्ग के लिए नाट्यकार ने दिखाये हुए के मुखान्त को चुना है और मिथ जी के मुखान्त, सम्राज्ञी, मुनीधर, मुरारीदास और एक नौमा तक गणसंगण परम्परावादी, रुढ़ वर्ग-पात्र ही हैं, यद्यपि एक क्षण तक उनका चित्रण भी लेखक ने मर्यादामूर्ति के रूप में नहीं किया है। उनके निम्नलिखित चरित्र-पात्र प्रायः परम्परावादी मूल्यों के विरोधी हैं। परिदेश में मधुरं कहने हुए उनका चरित्रिक चित्रण होता है। मिथ जी की चरित्र-मूर्ति में शिखरान्त, मुनीधर, मावनी, विभुवननाथ, घागादेवी, मनोरमा, मुरारीदास आदि सभी प्रकार के पात्र हैं। उन सब का एक जटिल चरित्र है। वे केवल केवल के विचार-विमोह के मानवीय रूप या बहुरूपी मात्र नहीं हैं। उनके प्रायः सभी नाटकों में एक पात्र कवि (बलाकार) है जो आदर्श और यथार्थ में समझौता न कर सकने के कारण जीवन में विकल होता है। परन्तु घाद में उमड़ी विफलता ही मक्का बनकर उसे ऊपर उठा देती है। सग्यासी का विद्वत्त्व, राजस का मन्दिर का रघुनाथ, सिद्धू की होली का मनोजशकर ऐसे ही पात्र हैं। मयी पात्रों में एक पात्र जिसे समाज के चरित्र में पतिता वहन करते हैं अनिवार्यतः यहाँ मिलता है। किरणमयी, अश्वरी आगादेवी मायावती, असफल नारी जीवन की व्याख्या करती हैं। वे सभी लौकिक अर्थ में गिर कर भी अन्त में अपनी आत्मा का सम्कार कर लेती हैं, सिर्फ किरणमयी नहीं पानी डमीलिए उसे मरना पड़ा।

आदर्श-वादी नाटकों की भांति यहाँ पात्रों की शब्द-अंगत् मूलक कोटिया नहीं होती। मिथ जी का कथन है— 'चुराई और मलाई के मेल से ही चिन्दगी बनी है।'^२ समस्या-नाटकों में एक ही पात्र में मन्-असन् का अन्तर्प्रवाह दिखाया जाता है। लक्ष्मीनारायण मिथ ने ऐसे द्विधात्मक गुणों वाले चरित्रों की एक लम्बी कतार खड़ी कर दी है। दीनानाथ, विश्वकान्त, मुनीधर मागती, रघुनाथ, अश्वरी बलिता, उमाशकर, आगादेवी, विभुवन, मुरारीदास, मनोरमा, मनोजशकर आदि कुछ ऐसे द्विधात्मक चरित्रिक-विशेषता-सम्पन्न पात्र हैं।^३ नायक-प्रतिनायक का द्वन्द्व यहाँ व्यक्ति बनाम परिवेश के रूप में परिणत हो गया है।

समस्या नाटककार प्रचलित नैतिकता और रुढ़ परम्परा पर मुठाराधात करता है। वह प्रचलित मानव-सम्बन्धों को अन्व-ध्यन् कर देता है। नाटककार चरित्रों की

१ (क) Modern Drama - p. 9

(ख) W. B. Williams : It seems inevitable that the Problem Play should be played with puppets rather than men.

—The Craft of Literature - p. 106

२. मुक्ति का रहस्य . भूमिका : पृ० १६

३. हिन्दी समस्या नाटक . डा० मान्यता घोषा. पृ० १३२

पारस्परिकता में अनैतिकता (नयी नैतिकता) अथवा बदलीलता का उत्तरदायी धात्र के समाज और उमके व्यक्तिमों को टहराता है। मिथ जी का कथन 'मुमकिन है वे यह भी कहे कि मेरी रचना बदलील या संहारक हो गई। उनका यह सब कहना किसी श्रंश तक ठीक भी होगा। पर इसका उत्तरदायित्व मुझ पर नहीं, मुनीवर और रामलाल पर है - अदगरी और ललिता पर है। अथवा समाज के उसी अधिवास भाग पर है जिसके मुख्य उपकरण मेरे नाटक के ये चरित्र हैं।' कुल मिलाकर एक यथा-सम्य वादिता, जीवन जैसा है वैसा ही आभास देना, मिथ जी की नाट्यकला का लक्ष्य है।^१

संवाद : मिथ जी ने मनोविश्लेषणता की शैली सरलता से अपनायी है। अत्र कथोपकथन प्रायः ठूठे वाक्यों में चलता है। भाषा से कवित्व का यथासंभव बहिष्कार किया गया है। डा० नगेन्द्र के अनुसार उसमें तीक्ष्णपन अवश्य मिलता है - परन्तु यह सत्य का तीक्ष्णपन है, भाषा का उतना नहीं।^२ मिथ जी में प्रांतीय प्रयोग और लिंग की चूटियाँ भी काफी की हैं। बात-बात को अधिकाधिक स्वाभाविक बनाने के लिए अग्रजी संपूर्ण वाक्य ज्यों के त्यों उठाकर रख दिये हैं। एकाध स्थान पर तो बातचीत ही खासी कठिन अग्रजी में होती है। डा० मान्यता श्रीवा के शब्दों में— 'कथोपकथन को यथार्थवादी रंग-मचोपयोगी स्वाभाविकता प्रदान करने के लिए मिथ जी ने अपने समस्या नाटकों में सामान्यतः नित्यप्रति की बोलचाल में व्यवहृत भाषा शैली का ही प्रयोग किया है।' कथोपकथन स्वाभाविकता से हटा हुआ प्रतीत न हो इसलिए उन्होंने अपने नाटकों में स्वगत और जनान्तिक भाषणों तथा गीतों का निषेध किया है। इनके स्थान पर मुक्त-अभिनय अथवा अदोक्तियों का विधान किया है। मिथ जी का कथन है कि 'हमारा नित्य का जीवन जैसा है रंगमंच का जीवन उसमें मेल खा सके। इसी कारण मैंने स्वगत की प्रणाली को अस्वाभाविक समझकर छोड़ दिया है। पात्रों की भीतरी भावनाओं और प्रवृत्तियों को व्यक्त करने में जितना सहायक मुक्त अभिनय होता है— उतना स्वगत नहीं।'^३

इस प्रकार हम देखते हैं कि एक ओर यदि कुछ विद्वान हिन्दी नाटक में 'चरित्र-प्रतिष्ठा' मिथ जी की सबसे बड़ी देन^४ मानते हैं अथवा स्वीकार करते हैं कि मिथ जी ने हिन्दी नाटक को जिम स्थान पर लाकर छोड़ दिया था, वह वही पर ज्यों की

१. राधाय का मंदिर : लक्ष्मीनारायण मिथ (मेरा दृष्टिकोण) . पृ० ७

२. नया साहित्य : नये प्रश्न : नंददुलारे वाजपेयी, पृ० १६७

३. आधुनिक हिन्दी नाटक . ५६

४. हिन्दी समस्या नाटक . पृ० १६६

५. मुक्ति का रहस्य पृ० १३

६. हिन्दी साहित्य कोश (भाग-२) : पृ० देवगत्र उपाध्याय : पृ० ४१४

रहो है; तो दूसरी ओर कुछ नाट्य-समीक्षकों की धारणा है कि इन नाटकों को तीव्र अन्तर्द्वन्द्व और घान-प्रतिघान की स्थितियों में रखकर अपने परिवेश और परिस्थितियों से लड़ते-झूझते रहते हुए पात्रों को प्रस्तुत करने में नाटककार असफल रहे हैं।^१ नेमिचन्द्र जैन का विचार है कि - 'मिश्र जी ने अपने नाटकों में स्त्री-पुरुष के नये-संबन्धों की बौद्धिक जाच-पड़ताल करने का प्रयास किया है। परन्तु डग बदलती हुई स्थिति को गहराई में जाकर देखने योग्य पैनी यथार्थ दृष्टि उनके पास नहीं थी। इसलिए उनके नाटकों के कथानक घनावटी हैं, स्थितियाँ अधिकतर आरोपित, काल्पनिक और अविश्वमनीय हैं और चरित्र निर्जीव, निरे विचार मात्र, ऐसी अन्तर्हीन षड्यंत्र में लगे हुए जो सत्य के खोखले, धोखे आदर्शवाद के कारण अवास्तविक ही नहीं, एक भंगिमा मात्र लगते हैं।' मिश्र जी के अधिकांश पात्र यात्रिक और भ्रान्तरिक गति तथा सगति से दृग्गम्य हैं।

इनकी भाषा निराल गतिहीन, कृत्रिम और बोझिल है। न उसमें प्रसाद की-सी वाष्पारमकता है न बोधवान की प्रवाहमयता। वास्तव में वह भाषा है ही नहीं, गद्यों का समुच्चय-भरत है— रोमांटिक काव्य और कथा-साहित्य की माव-मधन भाषा का प्रभावहीन अवशेष-मात्र। मिश्र जी सवादों में नाटकीयता लाने के लिए अधूरे अधूरे वाक्यों का और उन्हें बीच में बिँदिया लगाकर जोड़ने की युक्ति का बहुत उपयोग करते हैं, जिसमें भाषा का रहा सहा प्रवाह भी नष्ट हो जाता है।^२

मिश्र जी की चरित्र-सृष्टि और उनकी सवाद योजना में कितने भी दोष क्यों न हो किन्तु यह नहीं भुलाया जा सकता कि वह पहले नाटककार हैं जिन्होंने सामाजिक एक सर्वमान्य जीवन के सर्वसाधारण प्राणों को अपने नाटकों का पात्र बनाया। पात्रों को अपने घुरे के बगों से निकालकर सन्-अगन् भावनाओं से पूर्ण यथार्थ व्यक्ति को नायक का स्थान दिया। सामाजिक जीवन के सभी क्षेत्रों में पात्रों का ध्यान दिया। उन्होंने भूटी मावुबता और मामिकता से पीछा छुड़ाकर नर-प्रकृति को अपने वास्तविक रूप में प्रस्तुत किया।^३ पीनपावी, चित्रमय, मावुबतायुक्त भाषा के स्थान पर यथार्थ जीवन की बोधवान की भाषा को अपने नाटकों में धरनाया।

मिश्र जी का इस उद्देश्य नाटक रचना करना नहीं कि नाटक के माध्यम से समाज, शा, प्रायद्वर्जीनिया सुरण, मार्ग आदि के प्रभाव से उद्भूत अपने बुद्धिवाद

१. भारतीय नाट्य-साहित्य - डा० देवराज उपाध्याय २४१.
२. आलोचना जनदरी, १९६६ पृ० १८-२१० सुरेन्द्र अग्रवाली
३. आलोचना - वर्ष १७, अक्ष-२ पृ० ८६
४. वही, पृ० ८८
५. हिन्दी-साहित्य का इतिहास - रायचन्द्र शुक्ल - पृ० २२४-२२

नाट्य-साहित्य के विराडी ज्ञान की उन्होंने निजी अनुभव और पर्यवेक्षण के तारन में कूट-नीस कर सामाजिक दिग्दर्शन का नवीन और तथ्यपरक रमायन तैयार किया। 'अंक' का प्रथम पूर्णकालिक नाटक जय-पराजय १९३७ में प्रकाशित हुआ था। यह ऐतिहासिक नाटक है और इसके पात्रों की मूल चेतना राष्ट्रीय नैतिक है। परन्तु इस पात्रों में सामन्ती युग की नैतिक कठोरता और आदर्शवादी अहं होने हुए भी सामाजिक विकास है। चण्ड विवास हता, भामती, राघवदेव, रणमल, भारमली प्रायः सभी आदर्शवादी वर्ग-पात्रों का ही प्रतिनिधित्व करते हैं। इनमें भारमली पर नाटककार विशेष परिश्रम किया है और यही कारण है कि वह जीवन्त चरित्र बन गई है। स्वर्णमल्लक में उच्च-शिक्षित युवक-युवतियों के विवाह का प्रश्न उठाया गया है परन्तु इसके पात्रों में भी कोई विशेष इन्द्रात्मक चरित्र नहीं है। केवल प्रो० राजेन्द्र का चरित्र कुछ जीवन्त हो पाया है। जेप पात्रों में मिसेज राजेन्द्र, मिसेज भशोक तथा उमा साहू टाइप हैं। रघु तथा भाई साहब के चरित्र भी कुछ हद तक टाइप बन गए हैं। भाई साहब रूढ़िवादी वर्ग के प्रतिनिधि हैं जबकि रघु भाऊ के उस युवक-समुदाय का प्रतिनिधि है जो तड़क-भड़क से जगमगानी आधुनिक युवतियों की ओर आकृष्ट हो स्वयं के स्वप्न देखने लगते हैं। प्रो० राजेन्द्र तथा भाई साहब के चरित्रों में वर्ग-जीव में लेखक का मुधारक हथ मुगुरित हो उठता है। कुल मिलाकर इस नाटक मध्यवर्गीय जीवन की घुगीहीनता और रम्भ पर हल्का-फुल्का व्याप है। हास्य है, यों में बोलचाल का प्रवाह और स्वाभाविकता है परन्तु कार्य-व्यापार साधारण बनती है तथा चरित्र प्रायः सीधे रूढ़ और एक-आयामी हैं। पात्रों की सख्य अपेक्षाहीन अधिक है। 'छठा बैठा' एक स्वप्न-नाटक है। पूत कपूत होने के पिता कृपित नहीं होने के मूल विचार के इर्द-गिर्द जीवन के कुछ पात्रों को रच दिया गया है। फिर भी नाटककार ने कमन्तलात् उनके मित दीनदयान्त भाई चाननराम और पटिल जी के छोटे बेटों का सम्पूर्ण चित्र उनके पूरे विचार के साथ अत्यन्त सफलतापूर्वक उपस्थित किया है। इन पात्रों में से भी पटिल मान, डा० हमराज और मा के चरित्र अत्यन्त सुन्दर रूप में प्रस्तुत किए हैं। 'छठा बैठा' (दयानन्द) मानव की उस आकांक्षा का प्रतीक है जो कम नहीं होती। पात्रों पिता के चित्रण में लेखक ने सर्वाधिक सुषट्ता और वक्तव्य व्यक्त किया है। भयेंद्र शर्मा के पात्रों में पटिल वसन्तलाल का चरित्र श्याम, सुन्दर और महानुभूतिपूर्ण उत्तरा है कि अन्त जी को दाद देने को जी है। जबकि रक्षा मित्र के रूप में दीनदयान्त का चरित्र भी काफी मयाध है। आखिर, नाटककार ने अपनी सर्वोत्तम सवने अर्थात् 'मा' को प्रदान की है।

का प्रचार करना है। यही कारण है कि उनके अधिकांश पात्र कर्म की आशा बौद्धिक यादश्चिन्ता या अधिक चिन्तन ही करने हैं। भारतेन्दु ने कर्मशील पात्र को प्रस्तुत किया था और प्रगाढ़ ने उगम हृदय को प्रतिष्ठित किया। मिथ जी के पात्रों में युद्ध तो प्रचलन है परन्तु हृदय गीत और कर्म तो प्रायः बहुत ही कम है। यही कारण है कि इनके पात्र एकदली से हो गए हैं। इनके युद्धवादी पात्रों के चरित्र को प्रगट करने के लिए जिम प्रकार की भाषा की आवश्यकता थी, वैसी भाषा का प्रयोग उन्होंने किया है। चरित्र के उद्घाटन के लिए रंग निर्देशों का भी पर्याप्त उपयोग किया गया है। निरन्तर यत्न में सारे उनके कर्मशील पात्रों का प्रभाव नाटक के रूप-बंध पर भी पड़ा है। उनके नाटकों का रूप-बंध उनके चरित्रों के समान ही निश्चित और दृश्य-कल्पना के समान दृष्टे-विरते सवादों की भांति विधुल-लित है।

अन्ध-नाटकार समस्या-नाटकों की ही श्रेणी में सेठ गोविन्ददास के सेवाप विकास, प्रकाश तथा धीरे-धीरे, गोविन्दवल्लभ पंत का अगुर की बेटा, उदय-शायर भट्ट का कमला, रुन्दावन लाल वर्मा के बाँस की फाँस और तिलीने का खोज पृथ्वीनाथ शर्मा के दुबिया एव अपराधी, प्रेमी के छाया, बाघन तथा उष के डिबेटर, चुम्बन और भगारा आदि नाटक भी आते हैं। परन्तु सेवा-दात्मक इतिवृत्त की अनिवार्यता, आरोपित घटना-विन्यास, सरलीकृत स्थितियों, आकस्मिक परिवर्तन तथा एक-आयामी वर्ग-पात्रों वाले इन नाटकों की चर्चा हम यहाँ नहीं कर रहे हैं, क्योंकि ये 'नाटक' हर दृष्टि से अनुल्लेखनीय और निरर्थक हैं। उनकी किसी लिखित प्रकार की रचना के रूप में भी कोई कलात्मक सार्थकता नहीं है, रंगमंच की दृष्टि से तो सर्वथा अप्रासंगिक वे हैं ही। कलात्मक अभिव्यक्ति की किमी भी महत्वपूर्ण आवश्यकता को वे पूरा नहीं करते और नाटक सम्बन्धी किसी चर्चा में वास्तव में उल्लेखनीय नहीं है।' उपरोक्त कथन अत्युक्ति और अतिशयोक्तिपूर्ण भी हो सकता है परन्तु यह मानकर कि उपरोक्त सभी नाटकों के श्रेष्ठ भद्रा को लक्ष्मीनारायण मिथ और उपेन्द्रनाथ 'अश्व' के नाटकों में अभिव्यक्ति मिल गई है; हम मिथ जी के पश्चात् 'अश्व' की नाट्य-कला और उनकी चरित्र-परिकल्पना का अध्ययन प्रस्तुत कर रहे हैं।

उपेन्द्रनाथ अश्व

सैन्य के साथ-साथ सामाजिक-राजनीतिक समस्या-प्रधान नाटक लिखने वालों में उपेन्द्रनाथ 'अश्व' का महत्वपूर्ण स्थान है। अश्व हिन्दी के प्रथम नाटककार हैं जिनके नाटकों में रंगमंच की चेतना सुस्पष्ट है। जयदीन चन्द्र माथुर के अनुसार पाश्चात्य

नाट्य-साहित्य के विचारों ज्ञान की उन्होंने निजी अनुभव और परीक्षण के माध्यम से धीरे-धीरे कर सामाजिक चित्रण का नवीन और तत्त्वज्ञान आधारित नैतिक चित्रण। 'अश्व' का प्रथम पूर्णकालिक नाटक जय-शरणाग्र १९३७ में प्रकाशित हुआ था। यह ऐतिहासिक नाटक है और इसके पात्रों की मूल चेतना नाट्योत्तर नैतिक है। परन्तु इन पात्रों में सामान्य युग की नैतिक कठोरता और आदर्शवादी अहंता ही नहीं सामाजिक विकास है। अष्ट विचार प्रवाह, मानवी, राष्ट्रवाद, राष्ट्रवाद, भारतीयता आदि सभी आदर्शवादी चरित्रों का ही प्रतिनिधित्व करने है। इनमें भारतीयता पर नाटककार ने विशेष परिश्रम किया है और यही कारण है कि वह जीवन चरित्र बन गई है। हमारे ही भ्रम में उच्च-निष्ठ युवक-युवतियों के विकास का प्रश्न उठाया गया है परन्तु इन के पात्रों में भी कोई विशेष इन्द्रियमय चरित्र नहीं है। बचन प्रो० राजेन्द्र का चरित्र ही कुछ जीवन हो पाया है। दोष पात्रों में मित्र राजेन्द्र, मित्र प्रमोद तथा उमा सभी टाश्य हैं। रघु तथा भाई साहब के चरित्र भी कुछ हद तक टाश्य बन गए हैं। भाई साहब रघुवादी वर्ग के प्रतिनिधि हैं जबकि रघु राज के उच्च युवक-समुदाय का प्रतिनिधि है जो तत्काल-भ्रम से जगमगाती आधुनिक भुविधियों की ओर आकर्षित होकर स्वयं के स्वप्न देखने लगते हैं। प्रो० राजेन्द्र तथा भाई साहब के चरित्रों में जीवन में लेखक का मुद्रांक रूप मुखरित हो उठता है। कुल मिलाकर इन नाटक में मध्यवर्गीय जीवन की धुरीहीनता और दम्भ पर हल्का-फुल्का व्यंग्य है, हल्का है, भाषा में जीवनचाल का प्रवाह और स्वाभाविकता है परन्तु कार्य-व्यापार साधारण और मनही है तथा चरित्र प्रायः सीधे रूढ़ और एक-आयामी हैं। पात्रों की संख्या भी अपेक्षाकृत अधिक है। 'छठा वेटा' एक स्वप्न-नाटक है। पूरा कपूत होने है, पर पिना कुपिना नहीं होते' के मूल विचार के इर्द-गिर्द जीवन के कुछ पात्रों को 'फिट' कर दिया गया है। फिर भी नाटककार ने वसन्तलाल उनके मित्र दीनदयाल दूर के भाई चाननराम और पंडित जी के छहों वेटों का सम्पूर्ण चित्र उनके पूरे विवरण के साथ अत्यन्त सफलतापूर्वक उपस्थित किया है। इन पात्रों में भी पंडित वसन्तलाल, डा० हसराम और मा के चरित्र अत्यन्त सुलझे हुए रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। 'छठा वेटा' (दयानन्द) मानव की उस आकांक्षा का प्रतीक है जो कभी पूरी नहीं होती। शराबी पिना के चित्रण में लेखक ने सर्वाधिक सुझाव और बारीकी का परिचय दिया है। सत्येन्द्र चरित्र के शब्दों में पंडित वसन्तलाल का चरित्र ऐसा गया, सुन्दर और महानुभूतिपूर्ण उतरा है कि अन्तर्गत जी को दाद देने को जी चाहता है। अवसरवादी मित्र के रूप में दीनदयाल का चरित्र भी काफी यथार्थ है। इसके अतिरिक्त, नाटककार ने अपनी संवेदना सबसे अधिक 'मा' को प्रदान की है। केवल

१. भारतीय नाट्य-साहित्य संशोधन डा० नरेन्द्र, पृ० ३७०

२. पृष्ठ ६, स्त्री ५, शिष्ट ३ और चित्राटलाल की ओट।

३. छठा वेटा - विवेचन, पृ० १४

गहो एक पात्र है जो नाटक के हृदय में गाम्भीर्य की रेखा गीतना बना जाता है। अन्तिम दृश्य में तो यों की ध्वजा धनायाग हो हृदय को छू लेती है। इसके संवाद अत्यन्त सामाजिक, रोचक, चुटुके और गतिशील हैं। उनके कारण पात्रों का चरित्र अधिक निगम गया है। रंग-निर्देशों का सेगक ने अत्यधिक प्रयोग किया है इसने यदि एक ओर नाटक 'मुपाट्य बना है तो दूसरी ओर पात्रों के चरित्रांकन में एक अनूठा गीन्द्रय आगया है।

अदक के नाटक कंद और उड़ान में स्त्री-पुरुष के अनियमित मनोवेग, उनके अथगोष और परिष्कार का ही गार्तेनिक चित्रण है। जो नारी 'कंद' में निश्चिन्त, असमर्थ और कारावद्ध है, वह 'उड़ान' में सक्रिय और विद्रोहिनी और अपनेपन की खोज में विकसित है। 'अदक' ने मध्य-वर्गीय पनपान्मुग समाज के शिकंजों में जकड़ी हुई नारी और उसके सहयोग से बचित प्रस्वस्थ, प्रभावप्रस्त और विद्रुत पुण के सामने एक नयी पगडण्डी बिछा दी है। वह पगडण्डी प्रमनूर की स्वनिर्ल घाटियों से गुजरती और 'नाहग' की धूमर सहरो को चीरती, 'रमेश' की उपासना के शिखरो और 'शंकर' की वातना के सङ्को से बचती हुई समतल चरती की खोज में बड़ी चलती जाती है।

'कंद' की अप्पी, जो कवि दिलीप से प्रेम करती थी, अपने विधुर जीना प्राण-नाथ से विवाह के लिए बाध्य होती है। नाटक उसके जीवन की नीरसता, प्राणहीनता और व्यथता को प्रस्तुत करता है। दिसचरित्र बात यह है कि नाटक के हर पात्र की अपनी-अपनी कंद है। अप्पी की, उसके पति की, प्रेमी कवि दिलीप की और उसकी वर्तमान प्रेयभी वाणी की। माननीय स्थिति की ऐसी परिणति की प्रतीति, कम से कम संभावना के स्तर पर, हिन्दी नाटक को नया स्तर देती है। पर प्रश्न इस संभावना का पर्याप्त मृदम, गहरा और सवेदनशील उपयोग नहीं कर सके हैं। अप्पी और दिलीप की अपनी-अपनी कंद और उनके अन्त-सर्प में पर्याप्त बिसदृशता प्रखरता और सार्थकता नहीं है। कुल मिलाकर चरित्रों में सघर्ष और परिणति की, और घटनाओं तथा संघर्ष के साथ चरित्रों की, पर्याप्त और अनिवार्य सगति नहीं है।^१

२।० धर्मवीर भारती ने 'कंद और उड़ान' में वर्तमान सामाजिक व्यवस्था के चक्र में उलझे हुए मानव के अन्तर्भन में बसने वाली पीड़ा, घायल संस्कार और प्यासी 'मूलार प्रवृत्तियाँ' देती है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से इस की उन्मुक्त काम-पिपसा 'अप्पी' में यौन स्वच्छन्दता की ओर प्रवृत्त हुई है जबकि 'वीणा' इस प्रकृत वासना में स्वत ही लवलीन है। और 'उड़ान' की माया काम-प्रवृत्ति की परिष्कृति है। 'अप्पी' मनसिक व्यग्रता के परिणामस्वरूप किसी न किसी सारीरिक रोग से घिरी

१. नेमिचन्द्र जैन : आलोचना . जुलाई-सितम्बर, १९६७ पृ० ६०

२. 'कंद और उड़ान' व्याख्या

रहती है। लेकिन हमने मनुष्य की लम्बे दृष्टि का है। प्राणनाथ में अगम-ग्रन्थि है।^१ इन नाटकों की रचना-प्रक्रिया मनोवैज्ञानिक रंग-मन्त्र, संवाद, एवं मार्केतिक चेट्याओं से युक्त है। इन सभी पात्रों में 'बारी' ही सबसे अधिक विश्वमनीय, रोचक और सम्माननायक है, बाबू इमरानिने वह बहुत कम धुनती है। कुल मिलाकर इन चरित्रों में मनोवैज्ञानिक गहराई है चाहे हमने इन्हें एक-आमासी ही क्यों न बना दिया हो।

धर में उच्च वर्ग की अत्यधिक शिक्षित बौद्धिक युवती 'प्रतिमा' के कुण्ठित व्यक्तिगत जीवन को प्रस्तुत किया गया है। यह 'नीनाथ' से प्रेम करती थी परन्तु उसका प्रतिदान उसे नहीं मिला। बाद में कोई पुरुष उसे मंजुष्ट नहीं कर पाता। परन्तु इस गहन मानवीय स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए अशक जिस सघर्ष को प्रस्तुत करते हैं वह काफी हद तक बाह्य और स्थूल है। वस्तुतः इस नाटक के पात्रों की परिवर्तना में जो जटिलता है वह रंगमंच पर कार्य-व्यापार द्वारा प्रकट नहीं हो पाती; एक कथा की भाँति निर्देशों के बख़्त में ही अधिक रहती है। स्थितियों में कोई भी नाटकीय मोड़ नहीं जो प्रतिमा के व्यक्तित्व को और उसके सघर्ष को एक साथ कई स्तरों पर रंगमंच पर प्रस्तुत कर सके।^२

अलग-अलग-रास्ते में रानी और राजी नामक दो बहनों के अलग अलग रास्तों की कथा है। दोनों का विवाह भगवन् मित्र होता है। परन्तु अशक ने इस समस्या के दृष्टिकोण को स्थूल सामाजिक पक्ष को ही उभारा है। राजी और रानी दोनों में से किसी का परिस्थिति से असंतोष अपने पति से प्रेम के कारण या किसी तीव्र मानवीय प्रकार के दुष्प्रवृत्ति के कारण नहीं। किसी प्रकार के गहरे आन्तरिक सम्बन्ध, तीव्र मानसिक यातना अथवा नाटकीय अन्त-सघर्ष का कोई स्पर्श इनमें नहीं है।

गमो दीदी एकाकी से बढ़ाकर पूर्णकालिक बनाया गया है इसमें यात्रिक नियम-बद्धता के विरुद्ध है। डा० लाल के अनुसार अजो का चरित्र एक और गहन तथा मजबूत है, तो दूसरी ओर वह एक विशेष मनोवैज्ञानिक का शिकार है, जिसके तल में एक असाधारण आभिजात्य संस्कार तथा उससे भी आगे उसके नाना के विचारगत चरित्र का इतना गहन प्रक्षेपण उसके ऊपर है कि 'अजोदीदी' अजो दीदी कम है अपने स्वर्गवासी नाना की प्रतिनिधि ज्यादा। और पूरी अजो दीदी, जिसके जीवन-दर्शन और सजीव कथा पर इस नाटक की रचना हुई है, एक विशुद्ध मनोवैज्ञानिक सत्य तथा मानसिक प्रक्रिया है।^३ इस नाटक की 'ट्रेजरी' यही है कि

१. आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन - डा० गणेशदत्त गौड़ ; पृ० २४४

२. नेमिचन्द्र शर्मा : आलोचना : जुलाई-सितम्बर, १९६७, पृ० १०

३. विवेक के रंग : सम्पा० देवीशकर अवस्थी : पृ० ३८७

'अंजोदीदी' का चरित्र मनोवैज्ञानिक कथा का उदाहरण-मात्र है। कथा का दर्शन उसमें 'मही' है। 'अंजो दीदी' का चरित्र हमें 'ब्रेक' देता है। अर्थात् कुछ नहीं देता—शून्य और शून्य और शून्य बराबर शून्य। इसके विरुद्ध कमलेश्वर का विचार है कि प्रबन्धों का मनोविज्ञान ऐसे स्तर पर संगठित हुआ है कि उसकी यह सनक ऊपरी या दीदी नहीं दिखाई देती। इस सनक को चालित करने वाली शक्ति है—उसका मध्य अहं। वकील साहब (इन्द्रनारायण) उस दरिया के समान है जो अपनी भव्यता 'मनमौजोपन, मस्ती और स्वच्छन्दता छोड़कर—नपीतुली, बंधी-बंधाई नहर में परिवर्तित कर दिया गया हो। वकील साहब का जीवन-मारी वास्तविकताओं को स्वीकार करता, उनसे जूझता, चढ़ता-उतरता, टूटता-बनता और अंत तक पहुँचते-पहुँचते अथाह कठिनाई से भर उठता है—जो टूटते-टूटते यदि एक ओर ब्रह्म पाया तो दूसरी ओर बनते-बनते टूट भी गया है। 'श्रीपत' इस नाटक का सबसे शक्तिशाली चरित्र बन पड़ा है। श्रीपत वह प्रवृत्तिमूलक पात्र है जो भयों की असंगतियों और सनक के भ्रम को तीरझने के लिए एक दर्शन लेकर नाटक में अवतरित होता है। उसका दर्शन अपनी प्रकृति में मध्यमार्गीय है। कमलेश्वर का विचार है कि श्रीपत निरुप ही आदर्शवादी है, पर 'धार्मिक आदर्शवादी' नहीं, जैसी कि—अंजली है। उसका व्यक्तित्व भौजी, मुहफट और एक दम लुसा हुआ है। प्रश्नियाँ तो उसमें नाममात्र की भी नहीं हैं। इस नाटक के मसूचे सत्य का मानो वही एकमात्र दुहा है। 'अनिमा' के चरित्र को नाटककार ने उभरने नहीं दिया है। सदा कोने में डुबराकर, कुंरचाप कुंरसी पर झँटाकर, कायें तत्व से सदा दूर रखकर उसे व्यक्तित्व-शक्ति से समित रखा गया है। डा० साल का विचार ठीक ही है कि इसका उपयोग नाटककार ने किया है; अनिमा वा अंजली के चरित्र के पियरे में रखकर, अंजली के चरित्र को उभारने में, श्री अनिमा की मात्रता 'नैरेटर' अर्थात् वाचक अपना सूत्रधार के रूप में है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से छोटी यदि अंजली की कह है तो गीरज भीरज भी प्रकृति। दूसरे सन्देह में गीरज को श्रीपत का अपूर्ण सपना कह सकते हैं और भीरज का पुत्र नीलु उस सपने की सम्भावित परिणति का संकेत है। कुत जागरूक हम कह सकते हैं कि इस मनोवैज्ञानिक नाटक के सभी पात्र मानुष्यमय भावी माविष्ट संज्ञो की परिणामा (उनके पीछे पीछे चलकर या बिछड़ दिशा में चलकर) कर रहे हैं।

अपने गली को अटक के अपना नवीन नाट्य प्रयोग माना है। परन्तु 'अंधीपत्नी' भारत में लिखित रूप से सम्भव मान्य एकांतियों का संघर्ष मान है, एक गणपति नाटक नहीं। इसमें पात्र बहुत अधिक हैं और चरित्रों में अस्थायी सरलीकरण और

१. गरी, पृ० १८८

२. अंजोदीदी—एक मूल्यांकन : पृ० ८

३. गरी, पृ० ११

४. विवेक के रंग—पृ० १८६

एक आयामिता विद्यमान है।

अन्ततः हम कह सकते हैं कि श्रमसाध्य और प्राणवान पात्रों का सृजन अक्ष की प्रमुख विशेषता है। जान पड़ता है कि अक्ष नाटक लिखते समय जब एक आधार भूत भावना के लिए आखें दौड़ाते हैं तो वे कल्पना की आखें नहीं, स्पष्टि के नेत्र होते हैं। इसलिए मध्यवर्ग की आर्थिक और मनोवैज्ञानिक परिस्थिति के विश्लेषण में उन्हें लम्बे भाषणों का सहारा नहीं लेना पड़ता, वे केवल परिस्थिति-विशेष के ऊपर से पर्दा उतारकर रख देते हैं।^१ अक्ष के पात्र अपनी साधारणता में असाधारण हैं क्योंकि वे सामान्य-जन की भांति तकिया-कलामो का प्रयोग करते हैं, बातचीत करते-करते उलझन में पड़ जाते हैं, लण्डित वाक्यावलियाँ उनके मुँह से निकलती हैं अधमुनी भगिमाएँ उनके सवादों में बिखरी पड़ी हैं और गम्भीर वार्तालाप के बीच वे कोई छोटी-मोटी चर्चा भी छेड़ देते हैं। सम्वाद अत्यन्त रोचक, छुटीले, स्वाभाविक और गतिशील हैं। उनके कारण पात्रों का चरित्र-चित्रण अधिक निखर गया है। चरित्रांकन में रंग-निर्देशों का उपयोग अक्ष ने अति की सीमा तक किया है। इससे नाटक 'सुपाद्य' तो अवश्य बन गए हैं परन्तु रंगमंचीय दृष्टि से इनका अधिक उपयोग नहीं है। अक्ष की अपनी सीमा है कि (मनोरंजन की दृष्टि से दायद सामर्थ्य) वे नाटक में कथा-तत्व पर अधिक बल देते हैं तथा व्यक्तियों और घटनाओं को इनके बुनियादी और गहरे सघन में घटित होते नहीं दिखा पाते, अधिक से अधिक घृष्टभूमि के रूप में उसका वर्णन भर कर पाते हैं। यही कारण है कि इतने नाटकों के स्रष्टा होने पर भी वे किसी स्मरणीय व्यक्तित्व अथवा अमर चरित्र की सृष्टि नहीं कर सके। फिर भी, अक्ष हिन्दी नाटक की बदलती हुई चेतना को उल्लेखनीय अभिव्यक्ति देने वालों में पहले नाटककार है।

यन्त्र की प्रारम्भ है। दूसरे में, महामात्य (राजराज चानुष्य) के विद्रोह और शासन की सूचना मन्दिर का दुर्ग में बदलना तथा शिल्पियों द्वारा महामात्य के विद्रोह का सामना करने की घोषणा है। तृतीय अंक में अधिकांश शिल्पियों के बलिदान के बाद अन्तिम उपाय के रूप में विष्णु द्वारा चुम्बक तोड़कर अघोर में सटकी मूर्ति की प्रतिष्ठा और मन्दिर का गिरना चित्रित किया गया है। यह ममता का अघोर ये सभी पात्र हिन्दी नाटक जगत् की अपूर्ण स्थिति का प्रतीकालम्बु बिज की उपस्थित करते हैं। मन्दिर का निर्माण लगभग पूरा हो गया है। केवल गिराव की प्रतिष्ठा नहीं हो पा रही है। समस्या है पुराने शिल्पी और उसके धर्मविष्ठा का उत्तराधिकारी की। विष्णु और धर्मपद के चरित्रों द्वारा नाटककार ने 'बलात्कार' के मानस में कुण्डली मार कर सोये, पीछे-नाग की अनहन्त फूलार" तथा सोने-मुक्त के सम्मोहन में अपने को भूल जाने वाले कलाकार के मुग-मुग में मौन-मौन की घापी देने का सफल प्रयास किया है। शिल्पी विष्णु और धर्मपद दो दुर्गों का प्रतिनिधित्व करते हैं नाटक के इन चरित्रों में भावना का तीव्र संघर्ष और आत्म-अपमान की अनेक स्थितियाँ अत्यन्त सुन्दरता से प्रदर्शित की गई हैं यद्यपि कहीं-कहीं अतिरिक्त भावुकतापूर्ण स्थितियाँ भी आ गई हैं; परन्तु विष्णु जैसे बलात्कार के लिए भावुकता में यह जाना दोष नहीं माना जा सकता। विष्णु, सुमुख (विष्णु का मित्र और प्रोत्साहक) बलात्कार की उम्र केवना के प्रतीक हैं, जो जीवन के संघर्ष में सर्वथा पराजित की एकल साधना के पक्षपाती हैं (अप्रत्यक्ष रूप से मानो रंगमण में बुरा रहने को नाटककार के प्रतीक) जबकि धर्मपद जीवन के आदि और उत्तर में जीवन के सर्व की चिन्ता करने का अभिलाषी है (जैसे आत्मा का नाटककार)। उनकी बातों में धर्म का मुग बोध रहा है। शिल्पियों में पीछे-उत्प्रेषण, गुरु जनता की सेवा मुक्ति हो उठी है। इनमें शास्त्राध्यक्षा की विद्रोह जनता की मरणात् प्रति की उभारा गया है।

उमारा गया है ।
 एक भी गरीब-गरीब न होने पर भी गरीबी मरणा, उनके प्रेम और साधन का
 मरणा गया उनके मातापिता और तेराजी का का मुन्दर प्रियापिता मरणा मरणा
 है । यमराज के मरणा—

" उम्मे मुझे बड़ा दारिद्र्य ही, जिससे कम वह करता थी व सांगी को पढ़ाने में जोर का प्रयोग है। "

૧. પ્રાચીન સમયના ગ્રંથો — ૧૦૦ પૃષ્ઠોના ગ્રંથો.

१. प्रो. एच. एल. एल. एल. — ५३० पत्राचार कार्य.

(1974-75, 1975-76, 1976-77)

2. संसाधन व विकास, 70। 1

100-70-00

रूपों विद्या गता है) जीव-शास्त्र और मनोविज्ञानानुसृत होने के साथ-साथ अत्यन्त नाट्यमय और रोमांचक दृष्टि में अनुरंजित है। ७० गणेश दत्त गौड़ के अनुसार मनोवैज्ञानिक दृष्टि में विष्णु और धर्मपद दोनों एक ही ध्वनिस्वर के दो पहलू प्रतीत होते हैं जो एक के हट जाने पर दूसरे का घना स्वभाव बन हो जाता है। धर्मपद का अपने जीवन का चरित्रान भी विष्णु के ऊर्ध्वगमन का प्रतीक प्राप्त होता है।^१ पायडियन मनोविज्ञान के अनुसार बोगार्क विष्णु की काम-भावना (प्रेम) का उदात्तीकरण है।^२

विष्णु और धर्मपद के चरित्रों के अतिरिक्त नाटककार ने राजा नरसिंह देव और पद्मिनीवारी चानुक्क राजराज के चरित्रों की विषमता का भी सुन्दर चित्रण किया है। परन्तु ये दोनों पात्र अपने रूढ़-वर्ण-रूपों में मुक्त नहीं हो पाये हैं। इनके चित्रण में लेखक ने केवल एक-एक रंग ही भरा है। नरसिंहदेव केवल कला प्रिय और प्रजा-वत्सल उत्तम-नरेश हैं और राजराज चानुक्क केवल पद्मिनीकारी-कूर महामात्य। इन चार प्रमुख पात्रों के अतिरिक्त दोष सभी गौण पात्र बनावट-निर्माण अथवा इनके आन्तरिक मनोभावों के प्रकटीकरण के लिए प्रयुक्त किये गए हैं यद्यपि नाटककार ने उन्हें भी उनका चरित्र प्रदान करने की भरपूर कोशिश की है।

सवादों में मरसता के साथ-साथ पात्र एवं परिस्थिति के अनुकूल कही भोज और बही कण मासिकता का समावेश है। सवाद संक्षिप्त तथा अनावश्यक विस्तार से रहित होने के कारण अत्यन्त नाट्योपयोगी तथा प्रभावोत्पादक बन गए हैं। प्रथम प्रक के प्रारम्भिक अंश में कथोपकथन अधिक है और 'कार्य' प्रायः नगण्य है। दूसरे प्रक में सवाद भाषावेश और नाटकीय गति के वाहन है। तृतीय प्रक के सवादों में काव्य-मूलभूत सुकोमलता अधिक है। पात्रों की वेष-भूषा और उनके सही चरित्रांकन के प्रति नाटककार पर्याप्त सचेत है। इसके लिए उसने रंग-निर्देश तथा परिशिष्ट (१) द्वारा अपनी चरित्र-परिवर्तना को स्पष्ट करने का भरपूर प्रयत्न किया है।

जगदीशचन्द्र माथुर के दूसरे नाटक शारदीया की पृष्ठभूमि १९वीं शताब्दी के मराठा इतिहास से सम्बद्ध है परन्तु कोणार्क की भाँति इसकी भी मूल-भाव-वस्तु कलाकार और उसके प्रेरणा-स्रोतों का परिवेश के साथ सम्बन्ध ही है। कलाकार और उनके विभिन्न बाह्य तथा आन्तरिक सम्बन्धों से उलभाव इस नाटक को सम-कालीन हिन्दी साहित्य की अन्य सृजनात्मक विधाओं से तो जोड़ता ही है, साथ ही नाटक को मनोरंजन का साधनमात्र मानने की बजाय उसे एक गहरे स्तर पर महत्वपूर्ण सृजनात्मक कार्य-कलाप का स्थान भी प्रदान करता है। इसके पात्रों की परिकल्पना और उनके पारस्परिक सम्बन्ध में तीव्रता, विविधता और समय बाँकी अधिक है तथा अनावश्यक पक्षों में उलभाव भी प्रायः कम है। परन्तु मराठा इतिहास की

१. आ० हि० ना० म० अ० : पृ० ३५४

२. देखिए : कोणार्क : पृ० ७३ (विष्णु के सवाद)

अध्याय ३

समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र-सृष्टि :

The contemporary temper is non-heroic if not anti-heroic; the writer is no more interested in constructing man; he is content to discover man as he is, recognizing his profound importance: Ex of the Hero : S. H. Vatsyayan

(Contemporary Indian Literature ; p. 94)

साहित्य-सृजन के क्षेत्र में किसी वर्ण विशेष से उसकी प्रवृत्तियाँ, मूलप्रेरणाओं और अभिव्यंजना शैलियों में अन्तर की सम्मन-रेखा खींच देना इरादा ही होता है। फिर भी, भारत की स्वतन्त्रता-प्राप्ति अपने आप में एक ऐसी घटना थी कि उस वर्ण को केवल पिछले वर्ण के बाद का एक वर्ण कह कर टाला नहीं जा सकता। विज्ञान के आविष्कारों, मनोविश्लेषण की खोजों तथा पूँजीवादी व्यवस्था की प्रतिक्रिया भारतीय समाज और साहित्य पर स्वतन्त्रता से पूर्व ही प्रारम्भ हो चुकी थी। नाट्य-सृजन के स्तर से शा और इम्सन का प्रभाव सस्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास, उदयशंकर भट्ट, वृन्दावनलाल वर्मा और उपेन्द्रनाथ अक्षक जैसे नाटककारों की रचनाओं में अभिव्यक्ति पा रहा था और इनमें से अधिकांश नाटककार स्वतन्त्रता के बाद भी उसी प्रकार नाट्य-सृजन में संलग्न रहे हैं। परन्तु नाट्य-रचना के क्षेत्र में वास्तविक नवोन्मेष, जिसे हम निश्चय ही आधुनिक नाट्य-आन्दोलन का प्रारम्भ कह सकते हैं, स्वतन्त्रता के बाद (अधिक सही कहें तो १९५१ कोणार्क के प्रकाशन काल) से हुआ। इस नवोन्मेष के मूल में अन्तर्राष्ट्रीय सम्बन्धों से उत्पन्न हमारी बौद्धिकता, नवीन सौन्दर्य-वृत्ति एवं सांस्कृतिक चेतना है जिसने जीवन के गहरे और वास्तविक सत्य को स्वीकार किया। इंग्लैण्ड, अमेरिका, रूस, फ्रान्स तथा एशियाई देशों के सांस्कृतिक आदान-प्रदान ने हमारा ध्यान हिन्दी के जीविन रंगमंच और व्यावहारिक जीवन के अभाव की ओर आकृष्ट किया। परिणामस्वरूप रंगमंच के प्रति एक नया वा उदय हुआ और हिन्दी-नाटककार नवीन नाट्य-प्रयोगों की ओर प्रवृत्त

हुआ। चरित्र-सृष्टि के घरातन पर से युग की महत्वपूर्ण उपलब्धि यह रही कि पौराणिक, ऐतिहासिक काल के मिथक सदृश्य पात्रों को युग-सापेक्ष नई भूमिकाएं देकर उन्हें प्राधुनिक जीवन-सन्दर्भों में सार्थक भूमिकाएं प्रदान की गईं। सामाजिक नाटक को उसके परम्परागत नाट्य-विधान के चौखटे से तोड़कर सर्वथा एक नवीन रूप-विधान में बांधने तथा यथार्थ जीवन के जीवन्त चरित्रों और उनके कार्य-व्यापार को कही गहरे जीवन-सन्दर्भों में जोड़ने का सार्थक प्रयत्न हुआ। घटनाओं के स्थान पर संवेदनों और वर्ग-पात्रों की अपेक्षा व्यक्ति चरित्रों के चित्रण को अधिक महत्व दिया गया। कलाकार के व्यक्तित्व-सघटन की चिन्ता ने नाटककार को सर्वाधिक परेशान किया। स्वतन्त्रता प्राप्ति के बाद के नाटकों से लेकर भाज के समसामयिक नाटकों तक नाट्य-रचना और चरित्र सृष्टि के घरातन से विभिन्नताओं की अपेक्षा समानताएं इतनी अधिक हैं कि सन् साठ से पूर्व के नाटकों का चरित्रगत विवेचन हम उसी क्रम और तारतम्यता को बनाए रखने के लिए यहां 'उपक्रम' के अन्तर्गत प्रस्तुत कर रहे हैं।

जगदीशचन्द्र माथुर

नाटक की रंगमंच से जोड़ने और उसे सार्थक रचनाशीलता के स्तर पर प्रस्तुत करने का प्रथम उल्लेखनीय प्रयास किया जगदीशचन्द्र माथुर ने अपने नाटक 'कोणार्क'। यथार्थवादी नाट्य-लेखन परम्परा का यह पहला ऐतिहासिक नाटक है, जिसने वस्तु-विधान और चरित्र-विधान में इस परम्परा के सर्वोत्तम तत्वों का समावेश हुआ है। इसमें एक बीते हुए युग के सन्दर्भ में समकालीन जीवन्त भावस्थिति का अन्वेषण किया गया है, जिससे घटनाओं, पात्रों और भाषा को एक से अधिक स्तर और आयाम प्राप्त होते हैं और सम्भाव्य निहित नाटकीय अर्थों का महत्व बढ़ जाता है।

कोणार्क में कोई स्त्री पात्र नहीं (मद्यति नाटक के दूसरे संस्करण में नाटककार ने 'उपक्रम' और 'उपसंहार' के बीचों बीच मधुर एवं मर्मस्पर्शी रूप देने के लिए स्त्री-पात्रों (स्वरो) को जोड़ दिया है), बारह पुरुष-पात्र हैं और दो दृश्य-वर्णन। स्त्री-पुरुष के पारस्परिक सम्बन्धों पर अवलम्बित इस नाटक में नारी को मंच पर प्रस्तुत न करने का रहस्य सम्भवतः १९५०-५१ के तत्कालीन भारतीय समाज के रंगमंच के प्रति असम्मानपूर्ण दृष्टिकोण और नारियों के रंगमंच से दूर रहने की स्थिति में छिपा है।

कोणार्क के मृग-मन्दिर को उत्कल राज्य के प्रधान तिरुपी विष्णु ने बना दिया है, 'कोणार्क' तिरुवर बनना दोष है—इस नाटकीय स्थिति में नाटक आरम्भ होना है। प्रथम मंच में प्राग्भाषाणी मुक्क तिरुपी धर्मपद के प्रदाम से कोणार्क के तिरुवर का निर्माण, नरसिंहादेव के महामान्य का निम्नियों पर अत्याचार और नरसिंहादेव के विरुद्ध पर-

यन्त्र की प्रारम्भ है। दूसरे में, महामात्य (राजराज पानुक्य) के विद्रोह और प्रायः मण की सूचना मन्दिर का दुर्ग में बदलना तथा शिल्पियों द्वारा महामात्य के विद्रोह का सामना करने की घोषणा है। तृतीय घंके में अधिकांश शिल्पियों के बनिदान के बाद अन्तिम उपाय के रूप में विष्णु द्वारा बुम्बक तोड़कर अघर में लटकी मूर्त की मूर्ति को गिराना और मन्दिर का गिरना चित्रित किया गया है। यह समझना चाहिए और ये सभी पात्र हिन्दी नाटक जगत् की अपूर्ण स्थिति का प्रतीकात्मक चित्र भी उपस्थित करते हैं। मन्दिर का निर्माण लगभग पूरा हो गया है। केवल शिखर की प्रतिष्ठा नहीं हो पा रही है। समस्या है पुराने शिल्पी और उसके मप्रतिष्ठित नए उत्तराधिकारी की। विष्णु और धर्मपद के चरित्रों द्वारा नाटककार ने 'कलाकार के मानस में फुण्डली मार कर सोये, पौरुष-नाग की अनहत फूटकार' तथा सौन्दर्य-मूर्त के सम्मोहन में अपने को भूल जाने वाले कलाकार के युग-युग से मौन-पौरुष की वाणी देने का सफल प्रयास किया है। शिल्पी विष्णु और धर्मपद दो युगों का प्रतिनिधित्व करते हैं नाटक के इन चरित्रों में भावना का तीव्र संपात और आत्म-मन्य की अनेक स्थितियाँ अत्यन्त सुन्दरता से प्रदर्शित की गई हैं यद्यपि कहीं-कहीं अतिरिक्त भावुकतापूर्ण स्थितियाँ भी आ गई हैं; परन्तु विष्णु जैसे कलाकार के लिए भावुकता में बह जाना दोष नहीं माना जा सकता। विष्णु, मुकुन्द (विष्णु का मित्र और प्रौढ़ शिल्पी) कलाकार की उस चेतना के प्रतीक हैं, जो जीवन के संघर्ष से सर्वथा परे बला ई एकान्त साधना के पक्षपाती हैं (अप्रत्यक्ष रूप से मानो रंगमंच से दूर रहने का नाटककार के प्रतीक) जबकि धर्मपद जीवन के आदि और उत्कर्ष में जीवन के संघर्ष को चित्रित करने का अभिलाषी है (जैसे आज का नाटककार)। उसकी वाणी में आज का युग बोल रहा है। सताब्दियों से पीड़ित उपेक्षित, मूक जनता की बेदना मुज्रित हो उठी है। इसमें साम्राज्य शाही के विरुद्ध जनता की महान् शक्ति को उभारा गया है।

एक भी नारी-पात्र न होने पर भी नारी की महत्ता, उसके प्रेम और मानव की महानता तथा 'उसके मनोरम और तेजस्वी रूप' का सुन्दर प्रतिपादन नाटक में हुआ है। धर्मपद के अनुसार—

“उसने मुझे वह शक्ति दी, जिसके बल पर नन्हा बीज घटती की कोइल नये जीवन का प्रतीक बनता है।”

धर्मपद का श्रोघर (विष्णु) और चन्द्रलेखा की संतान होना और तृतीय घंके में उनका नाटकीय उद्घाटन जिसमें कि सुपरिचित नाटकीय युक्तियों और हदियों का

१. हिन्दी नाट्य-लेखन : कुछ समस्याएँ— डा० धर्मवीर भारती, (नटरंग : वर्ष १, अंक १, पृ० २३)

२. कोणार्क : परिचय, पृ० ६

३. कोणार्क : पृ० ७०

प्रयोग किया गया है) जीव-शास्त्र और मनोविज्ञानानुकूल होने के साथ-साथ अत्यन्त काव्यमय और रोमैन्टिक पृष्ठभूमि से अनुरंजित है। डा० गणेश दत्त मौड के अनुसार मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विष्णु और घर्मपद दोनों एक ही व्यक्तित्व के दो पहलू प्रतीत होते हैं जो एक के हट जाने पर दूसरे का घाना स्वभावतः हो जाता है। घर्मपद का अपने जीवन का बलिदान भी विष्णु के ऊर्ध्वगमन का प्रतीक ज्ञात होता है।^१ फ्रायडियन मनोविश्लेषण के अनुसार कोणार्क विष्णु की काम-भावना (प्रेम) का उदात्त-करण है।^२

विष्णु और घर्मपद के चरित्रों के अतिरिक्त नाटककार ने राजा नरसिंह देव और पद्म्यन्तकारी चालुक्य राजराज के चरित्रों की विषमता का भी सुन्दर चित्रण किया है। परन्तु ये दोनों पात्र अपने रूढ़-वर्ण-रूपों से मुक्त नहीं हो पाये हैं। इनके चित्रण में लेखक ने केवल एक-एक रंग ही भरा है। नरसिंहदेव केवल कला प्रिय और प्रजा-वत्सल उत्कल-नरेश हैं और राजराज चालुक्य केवल पद्म्यन्तकारी-क्रूर महामात्य। इन चार प्रमुख पात्रों के अतिरिक्त दोष सभी गौण पात्र वातावरण-निर्माण अथवा इनके भ्रान्तरिक मनोभावों के प्रकटीकरण के लिए प्रयुक्त किये गए हैं यद्यपि नाटक-कार ने उन्हें भी उनका चरित्र प्रदान करने की भरमरु कोशिश की है।

सबादों में सरमता के साथ-साथ पात्र एवं परिस्थिति के अनुकूल कही ओज और कहीं कदम भासिकता का समावेश है। सबाद संक्षिप्त तथा अनावश्यक विस्तार से रहित होने के कारण अत्यन्त नाटकोपयोगी तथा प्रभावोत्पादक बन गए हैं। प्रथम ध्रंक के प्रारम्भिक ध्रंश में कथोपकथन अधिक है और 'कार्य' प्रायः नगण्य है। दूसरे ध्रंक में सबाद भावावेश और नाटकीय गति के वाहन है। तृतीय ध्रंक के सबादों में काव्य-मुलभ सुकोमलता अधिक है। पात्रों की बेप-भूषा और उनके मही चरित्रासन के प्रति नाट्यकार पर्याप्त सचेत है। इसके लिए उसने रंग-निर्देश तथा परिशिष्ट (१) द्वारा अपनी चरित्र-परिक्ल्पना को स्पष्ट करने का भरमरु प्रयत्न किया है।

जगदीशचन्द्र माथुर के दूसरे नाटक शारदोषा की पृष्ठभूमि १६वीं शताब्दी के मराठा इतिहास से सम्बद्ध है परन्तु कोणार्क की भांति इसकी भी मूल-भाव-वस्तु बलात्कार और उसके प्रेरणा-स्रोतों का परिवेश के साथ सम्बन्ध ही है। बलात्कार और उनके विभिन्न बाह्य तथा आन्तरिक सम्बन्धों में उत्तमभाव दम नाटक को सम-कालीन हिन्दी साहित्य की अन्य सृजनात्मक विधाओं में तो जोड़ता ही है, साथ ही नाटक को मनोरंजन का साधनमात्र मानने की बजाय उसे एक गहरे स्तर पर सङ्क-पूर्ण सृजनात्मक कार्य-बलाप का स्थान भी प्रदान करता है। इसके पात्रों की परि-क्ल्पना और उनके पारम्परिक सम्बन्ध में सीढ़ना, विविधता और समय बारी अधिक है तथा अनावश्यक पत्रों में उत्तमभाव भी प्रायः कम है। परन्तु मराठा इतिहास की

१. डा० हि० ना० म० अ० : पृ० २५४

२. देविए : कोणार्क : पृ० ७२ (विष्णु के सबाद)

यन्त्र की प्रारम्भ है। दूसरे में, महामात्य (राज-
मण की सूचना मन्दिर का द्वार में बदलना तथा।
या सामना करने की घोषणा है। तृतीय घंके में
बाद अन्तिम उपाय के रूप में विष्णु द्वारा मुम्बक
मूर्ति को गिराना और मन्दिर का गिरना चित्रित
और ये सभी पात्र हिन्दी नाटक जगत् की अपूर्ण
उपस्थित करते हैं। मन्दिर का निर्माण लगभग पूरा
प्रतिष्ठा नहीं हो पा रही है। समस्या है पुराने।
उत्तराधिकारी की। विष्णु और धर्मपद के चरित्र
मानस में कुण्डली मार कर सोये, पौरुष-भाग की
के सम्मोहन में अपने को भूल जाने वाले कलाका
वाणी देने का सफल प्रयास किया है। शिल्पी वि-
निधित्व करते हैं नाटक के इन चरित्रों में भावना
की अनेक स्थितिया अत्यन्त सुन्दरता से प्रदर्शित वं
भावुकतापूर्ण स्थितिया भी आ गई हैं; परन्तु विष्णु
में बह जाना दोष नहीं माना जा सकता। विष्णु, मुकु-
कलारार की उस चेतना के प्रतीक हैं, जो जीवन
एकान्त साधना के पक्षपाती हैं (अप्रत्यक्ष रूप से
नाटककार के प्रतीक) जबकि धर्मपद जीवन के अ-

- - -

मानव के चिन्ते, मोक्ष और कुछ करने के लिए आदेश मिलने रहते चाहिए, चाहे वे सचेत हो न हो। परन्तु इनका वर्तमान पात्रों के प्रवेश और प्रगमन को गुप्त बनाने और कथा के वेग को कुछ विश्राम देने की एक पानुरी में अधिक और कोई नाट्य-प्रयोजन नहीं दूरा करना।^१ इन्हें वही काम मीठा मरा है जो कथा-गाथा करने हैं और नाटक के कुछ दूसरे पात्र भी करने हैं। ये अपने स्वरूप में बहुत कुछ दीर्घ कौम के समान हैं। इनका जीवन एक ही चेहरा है—व्यापारकार का चेहरा। यद्यपि नाटककार मानता है कि उनका अपना प्रतीकात्मक महत्व भी है।^२ कारण कुछ भी हो, वे नाटकीय पात्र नहीं बन पाते। भागवत के अनुसार कृष्ण के बंधवर्ती का नाम 'जरा' था, लेखक ने अपने नाटकीय प्रयोजन की गिद्धि के लिए उसे बृद्ध पात्र की प्रेक्षक-मान लेने की स्वतन्त्रता ले ली है। लगभग सभी प्रमुख पात्रों में मानव की ध्वन्युत्पत्ति तथा उनके मन व्यापारों, मनोभावों, अतृप्तेच्छाओं एवं मानसिक घान-प्रतिघातों का गतिमय एवं इन्द्रात्मक चित्रण इसमें किया गया है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से धंधा-युग के पात्रों की रूढ़ि अन्तर्मुखी है, जो मानसिक जटिलताओं, अनैक्य, आन्तरिक भेद-भाव, अमनोप, घानक तुष्णा, नैराश्यपूर्ण आकांक्षाओं, मनोबिह्वल प्रतिक्रिया-प्रवृत्ति और ग्रहवाद से घेर प्रोत है।^३

अधायुग के श्रीकृष्ण मर्यादा तथा दायित्व के प्रतीक हैं, निर्मय तथा भुक्त आचरण के प्रतिष्ठापक हैं। वे 'प्रभु' हैं अवश्य, पर उनकी अनासक्त कर्म-पद्धति स्वयं उनसे भी बड़ी है। इतिहास नियन्ता इस कृष्ण का चरित्राकन गीता से काफी अधिक प्रभावित है परन्तु इसे मानवतावादी धरातल पर प्रतिष्ठित करना नाटककार के आधुनिक युग-शोध का परिचायक है। कृष्ण समस्त मानवता और कवि की अजैय, भद्रूट आम्हा के प्रतीक है। इस गीति-नाट्य के अधिकांश पात्रों-युयुत्सु, संजय, गांधारी, धृतराष्ट्र, अश्वत्थामा आदि सभी में अमानक मानसिक इन्द्र विद्यमान हैं आस्था का प्रदत्त नाटककार ने संजय, युयुत्सु और अश्वत्थामा के माध्यम से प्रस्तुत किया है तथा अनास्था की आम्हा की आवश्यक भूमिका के रूप में स्वीकार किया है। आस्था के प्रति अनास्था का सबसे गहरा स्वर युयुत्सु का है। निर्दिष्ट परिपाटी से पृथक् होकर अपना पथ आप निर्धारित करने वाले इस चरित्र में आज के मानव की पीड़ा और यातना साकार हो उठी है। युयुत्सु आधुनिक आचरण के विभ्रमों का प्रतीक है, जिसका अन्तिम निष्कर्ष है—

१. डा० सुरेश भवस्ती : विवेक के रंग : पृ० ३६६

२. अधायुग (निर्देश), पृ० ४

३. आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन : डा० गणेशदत्त मोड, पृ० ३६२

जिन घटनाओं को लेखक ने केवल पृष्ठभूमि के रूप में चित्रित करना चाहा है, अपनी प्रबलता और तीव्र नाटकीय सम्भावनाओं के कारण वेही प्रधान हो गई हैं। विशेषकर शर्जराव के चरित्र में इतनी शक्ति और गति है कि नरसिंहराव (केन्द्रीय चरित्र) उसके पीछे घिसटता-सा जान पड़ने लगता है। नरसिंहराव को, बल्कि पंचतोमिया साहू के उस भ्रष्टा और उसकी समस्या को, अपेक्षाकृत किसी कम नाटकीय पृष्ठभूमि में रखकर ही उसका ठीक-ठीक अन्वेषण हो सकता था।^१ इसकी भाषा में अधिक नाटकीयता है, बोलचाल के साथ काव्यात्मक तथा अभिव्यंजनापूर्ण भाषा का सहज समन्वय है। सवाद चरित्रोद्घाटक और प्रभावशाली है। नाट्य-वस्तु के सम्प्रेषण में विभिन्न-विम्बों का सुन्दर उपयोग किया गया है। शर्जराव और नरसिंहराव के चरित्रों के परस्पर असंतुलन के परिणाम-स्वरूप 'शारदीया' के रूपबन्ध में भी सतुलन बिगड़ गया है और नाटक में वह कसाव नहीं आ पाया जिसकी अपेक्षा थी।

डा० धर्मवीर भारती

इन दोनों नाटकों के मध्य-काल में अन्य अनेक महत्वपूर्ण नाटकों का प्रकाशन और प्रदर्शन हुआ। इस की एक उत्प्रेक्षणीय उपलब्धि है धर्मवीर भारती का काव्य-नाटक 'मंधा-मुग'। महाभारत के उत्तराखंड की घटनाओं का आधार लेकर इस नाटक में युद्धोपरान्त उत्पन्न बाह्य और आन्तरिक समस्याओं का मानवीय स्तर पर विवेचन किया गया है। पाँच प्रको की इस नाट्य रचना में भारती ने पौराणिक-पात्रों की मौलिक संकल्पनाओं द्वारा युद्ध से उत्पन्न होने वाली मृत्युहीनता, अमानवीयता, विकृति, कुण्ठा और वैयक्तिक तथा सामूहिक विघटन का सजीव चित्रण किया है। निःसन्देह 'यह कथा उन्ही ग्रन्थों की है' परन्तु मूलतः—

'यह क्या ज्योति की हो है ग्रन्थों के माध्यम से...'^२

'मंधा-मुग' में दो कथा-गायकों (एक स्त्री, एक पुरुष) और दो प्रहरियों के अतिरिक्त चौदह पात्र हैं। दृश्य-परिवर्तन या अंक-परिवर्तन के लिए कथा-गायकों की योजना की गई है। कथानक की जो घटनाएँ मंच पर नहीं दिखाई जानी, उनकी सूचना देने, किराी पात्र के वृत्त्य-विशेष अथवा चरित्र के किसी विशिष्ट पहलू के उद्घाटन या वातावरण की मार्मिकता को गहनतर बनाने अथवा नहीं-वहीं प्रतीकात्मक प्रयोगों की अभिव्यक्ति के लिए इन कथागायकों की नियोजना की गई है। इनके अतिरिक्त स्वचरित पात्रों में प्रहरी आते हैं जो घटनाओं और स्थितियों पर अपनी व्याख्याएँ देते चमते हैं। 'मंधा-मुग' के प्रहरी प्रजा की मनोवृत्ति का प्रतिनिधित्व भी करते हैं। कोई राजा हो, कोई मत्ता हो, उन्हें क्या? उन्हें तो दे

१. नेमिचन्द्र जैन— धर्मोचना (मुम्बई-मिगम्बर १९९०), पृ० २३

२. मंधा-मुग : पृ० १०

मानने के लिए भोजन और कुछ करने के लिए आदेश पिनने रहने चाहिए, चाहे वे छोटे ही क्यों न हों। परन्तु इनका वास्तविक पात्रों के प्रवेश और प्रस्थान की सुगम बनाने और कथा के वेग को कुछ विधाम देने की एक आनुरी में अधिक और कोई नाट्य-प्रयोजन नहीं पूरा करता।^१ इन्हें वही काम मोंगा गया है जो कथा-गायक करते हैं और नाटक के कुछ दूसरे पात्र भी करते हैं। ये अपने स्वरूप में बहुत कुछ लोक-योग्य के समान हैं। इनका केवल एक ही चेहरा है—व्यापारकार का चेहरा। यद्यपि नाटककार मानता है कि उनका अपना प्रतीकात्मक महत्व भी है।^२ कारण कुछ भी हो, वे नाटकीय पात्र नहीं बन पाते। भागवन के अनुसार कृष्ण के अधर्तों का नाम 'जरा' था, लेकिन वे अपने नाटकीय प्रयोजन की गिड़ि के लिए उसे छुड़ याचक की प्रेम-बाधा मान लेने की स्वयन्त्रता ले ली है। लगभग सभी प्रमुख पात्रों में मानव की अन्तरवेचना तथा उनके मन व्यापारों, मनोभावों, अनुपेक्षाओं एवं मानसिक धार-प्रतिधातों का गनिमय एवं इन्द्रात्मक चित्रण इसमें किया गया है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से संघा-युग के पात्रों की वृत्ति अन्तर्मुखी है, जो मानसिक जटिलताओं, अनैक्य, आन्तरिक भेद-भाव, अमतोष, धारक तुष्णा, नैराश्यपूर्ण भावाशाओं, मनोविकृति प्रतिगोच-ग्रन्थ और महंवाद से भोत प्रोत है।^३

संघायुग के श्रीकृष्ण भव्यादा तथा दायित्व के प्रतीक हैं, निर्भय तथा मुक्त आचरण के प्रतिष्ठापक हैं। वे 'प्रभु' हैं अवश्य, पर उनकी अनासक्त कर्म-पद्धति स्वयं उनमें भी बड़ी है। इतिहास नियन्ता इस कृष्ण का चरित्राकन गीता में काफी अधिक प्रभावित है परन्तु इसे मानवतावादी धरातल पर प्रतिष्ठित करना नाटककार के आधुनिक युग-बोध का परिचायक है। कृष्ण समस्त मानवता और कवि की अजेय, झट्ट आस्था के प्रतीक है। इस गीति-नाट्य के अधिकांश पात्रों-युयुत्सु, संजय, गांधारी, धृतराष्ट्र, अश्वत्थामा आदि सभी में भयानक मानसिक इन्द्र विद्यमान हैं आस्था का प्रश्न नाटककार ने संजय, युयुत्सु और अश्वत्थामा के माध्यम से प्रस्तुत किया है तथा अनास्था की आस्था की आवश्यक भूमिका के रूप में स्वीकार किया है। आस्था के प्रति अनास्था का सबसे गहरा स्वर युयुत्सु का है। नाश्चत परिपाटी से पृथक होकर अपना पथ आप निर्धारित करने वाले इस चरित्र में आज के मानव की पीड़ा और यातना साकार हो उठी है। युयुत्सु आधुनिक आचरण के विभ्रमों का प्रतीक है, जिसका अन्तिम निष्कर्ष है—

१. डा० सुरेग भवस्थी : विवेक के रंग : पृ० ३६६

२. संघायुग (निर्देश), पृ० ४

३. आधुनिक हिन्दी नाटकों का मनोवैज्ञानिक अध्ययन : डा० गणेशदास गौड़, पृ० ३६२

“अन्तिम परिणति में
दोनों जर्जर करते हैं
पक्ष चाहे सत्य का हो
अथवा असत्य का।”

उनके मन का यह द्वन्द्व प्रभावस्था में भी शान्त नहीं होता। वह अट्टहास करके आस्था को पिसा हुआ शिक्का बताता है परन्तु अन्ततः मानव-प्रविष्टि में आस्था आस्था को प्रतिष्ठित करता है। युधिष्ठिर के अर्द्ध-सत्य में अश्वत्थामा की आस्था को इस तरह कुण्ठित कर दिया है कि उनके मन में एक विचित्र मनोप्रवृत्ति पैदा हो गई है, जिसे मुलम्माने का वह जितना ही अधिक प्रयाम करता है वह उतनी ही अधिक उलझती जाती है। उनके मन में आशा, निराशा, शोभ, स्तानि और कुण्ठाओं के अनेक मूत्र घुरी तरह उलझ गए हैं। वह प्रतिहिंसक-मगध और 'म्युराटिक गुड-लिप्ता का प्रतीक बन गया है। यद्यपि वह उसकी नीति नहीं' मनोप्रवृत्ति है। संहार से उसे मानसिक तृप्ति मिलती है। डा० श्रोपति त्रिपाठी इस नाटक पर इतिवृत्त के वेस्टलैंड का प्रभाव मानते हैं।^१ और नाटक के अन्त में युयुत्सु, गांधारी, धृतराष्ट्र तथा युधिष्ठिर की आत्महत्या पर ओ नील एवं सार्थ का।^२ डा० बच्चनसिंह का विचार है कि महाभारत के अधिकांश पात्र असाधारण हैं। उनके साथ जो कथा चलती है, वे उन्हें मिथक बना देती हैं। अथायुग के धृतराष्ट्र, सजय, युयुत्सु, अश्वत्थामा आदि अपने नाम और काम दोनों से मिथक हैं। स्मरण रखना चाहिये कि ये न आदिम मिथक हैं और न उर्ध्वनिपद् कालीन हैं। इन्हें हासोन्मुख भारतीय संहति की फलश्रुति कहा जा सकता है। इसलिए उन्हें आज की हासोन्मुखी मूल्यहीन संस्कृति में सार्थक ढंग से सन्दर्भित किया जा सकता है। आज के सन्दर्भ में उनका अर्थान गहरे अर्थ में मनोवैज्ञानिक है। इसकी संरचना में उसने जो 'मादयोमोहक' दृष्टिकोण प्रयुक्त किया है, वह उसे मिथकीय अन्वति और पूर्णता देती है। .. प्रभु की शत्रु भी एक प्रकार का मिथक है। इस मिथक के आधार पर नीले के उस सत्य को ईश्वर मर गया है—स्वर दिया गया है, लेकिन यह नीले के स्वर से अलग है। फिर भी उससे एक मानवीय आस्था का उदय होता है, क्योंकि प्रभु का दायित्व लोगों ने ले लिया है।^३ जिन लोगों का दायित्व प्रभु पर है वे सजय, युयुत्सु और अश्वत्थामा की तरह निष्क्रिय, आत्मघाती और विकलांग होंगे। इसका मिथकीय समापन 'दायित्व' के नये मूल्य-वोध की ओर इंगित करता है। यह दायित्व स्वयं व्यक्ति का है। व्यक्ति और दायित्व के बीच प्रभु को सदा होने की आवश्यकता नहीं है।^४

१. अथायुग पृ० ५७

२. हि० ना० पा० प्र०-पृ० ३६७

३. हिन्दी नाटकों पर पारश्चात्य प्रभाव : पृ० ३६७

४. पुराने मिथक : आधुनिक प्रयोग — डा० बच्चन सिंह (अथायुग : ७ जनवरी, १९६८, पृ० ५२)

कृष्ण विमान 'महान्' कर्णों में आता हुआ चरित्रों की मनमाने ढंग में प्रयुक्त करने के लिए नाटककार की शोनी मानते हैं। उनका विचार है कि केवल एक ही तरह, अर्थात् कृष्ण, इस कृति में महाचरित्र के रूप में उद्दिष्ट है, त्रितरे प्रति कवि की सम्पूर्ण आस्था दिखाई देती है। कृष्ण की स्वीकार कर देना सबको सम्मोहित करता—अद्वैतत्व में अधिक वृद्ध नहीं है। क्योंकि महाभारत में कृष्ण के महान् अनुपादितों की गणना भी कम नहीं है। यद्यपि वेगवत् ने उन अन्य पात्रों को ध्वनी इस सीमित नाट्य-कृति में नहीं ध्वनि दिया है, फिर भी पाठक के महारों की वे आश्चर्य-वशोदने रहते हैं और भारती की की गरी दार्शनिकता के बावजूद भारतीय सभ्यता उममें प्रभावित नहीं हो पाते।^१ ऐसे विद्वानों और भारतीय सभ्यता वाले पाठकों को सम्पूर्ण रचना चाहिए 'प्रधान-युग' में नाटककार ने महाभारत का पुनरुद्घोषण किया है, यह कोई धार्मिक पुस्तक अथवा महाभारत की किसी प्रसंग विशेष का नाट्य-रूपान्तर मात्र नहीं है।

यह सत्य है कि 'प्रधान-युग' के किसी भी पात्र का चरित्र निरान्त उज्ज्वल, निर्मल नहीं है। पतिव्रता गान्धारी, धर्मराज युधिष्ठिर तथा मर्यादा रक्षक श्रीकृष्ण सभी के व्यवहारों में वही न वही धर्मा अवश्य है परन्तु हमें यह नहीं भूलना चाहिए कि अन्त में सब मानवीय विषयों के विभिन्न स्तरों को प्रदर्शित करते हैं। हमारी दृष्टि में यह भारती की सीमा नहीं सामर्थ्य है कि वह पौराणिक कथानक और पात्रों को लेकर उनका सौष्ठव चरित्राकलन करके अपने युग के प्रति इतना गहरा 'वन्दन' प्रदर्शित कर सके। समसामयिकता के गम्भीर दायित्व का पूर्ण निर्वाह इस कृति में हुआ है।

ऐसा नहीं है कि चरित्र-चित्रण के स्तर से यह कृति सर्वथा निर्दोष है। अस्वत्थामा और कृष्ण को नाटककार ने कुछ इस प्रकार से आमने-सामने और बराबरी के सामना है कि अन्तिम परिणति में अस्वत्थामा भागवत् के रंग का विस्तार कुछ अस्वाभाविक-सा जान पड़ता है। युधिष्ठिर के अद्वैत-सत्य की सीमामा करते हुए लेखक की सहानुभूति बहुत दूर तक अस्वत्थामा के साथ दिखाई देती है। इस सहानुभूति के कारण ही यह चरित्र सबसे अधिक जीवन्त तथा सशक्त बन पड़ा है। 'प्रधान-युग' की प्रायः सभी समस्याओं का वह केन्द्र-बिन्दु है, और प्रस्तुत दृश्य-काव्य के समापन तक उनका चरित्र बराबर निरंतरता गया है।^२

नाटकीय कथा वस्तु का ताना-बाना प्राचीन कथा-पद्धति के अनुरूप ध्वनि-स्रोत शैली में बुने जाने के कारण प्रायः सभी अंकों में एक न एक पात्र वक्ता का कार्य

१. नयी कविता के प्रवर्धन या खण्ड काव्य : आचार्य नन्ददुलारे बाजपेयी

—(धर्मयुग : १३ अग्रह, १९६७, पृ० १६)

२. हिन्दी नवलेखन—डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी, पृ० १२

करने लगता है और दूसरे पात्र भी उसी प्रकार अपने प्रसंगों, विषयों और टीकाओं से नाटक को घाले बढाते हैं। इस संरचना का ही परिणाम है कि नाटक के पात्र अनु-संगीत के जीवन्त वर्ण-भोजन नहीं बनते। वे सबके सब जैसे अपनी उल्लिखित, और संस्मरणों, टीकाओं, नैतिक स्थाननाओं और प्रतिशोध-प्रवृत्तियों के भाव-प्रदर्शनों द्वारा कपायगुण करने-सोढ़ाने फिरते हैं। ऐसा बोध होता है कि पात्र नाटकीय विषय-स्थान पर असंगत हैं न उगमें निर्धारित हैं न उगमें निर्मित हैं।

निगमदेह 'धंधा-भुग' की भाषा, उगका काव्य मर्म-विद्या की शक्ति के दोष है, परन्तु बड़ी-बड़ी महान नाट्य-परिस्थितियों का चित्रण करने में सुलभ-सुन्दर मदद गती हो पाता और मगता है जैसे पात्र अपनी जान पूरी तरह नहीं बह पा रहे—वे जैसे अपने कथन से स्वयं गमुष्ट और गुप्त नहीं हैं। इनके संवादों में विविध स्वभाव वाले पात्रों की पात्रता और निजता प्रकट करवाने की भी प्रभावशाली क्षमता नहीं है।

स्वतंत्रता प्राप्ति से लेकर मनु० तक के नाटकों में उकेन्द्रनाथ 'अदक' के नाटक भ्रमर (१९५०), घसग-घसग रातों (१९५३), खंजी बोरी (१९५४) और खंजी गली (१९५६) महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं परन्तु 'अदक' की चरित्र-सृष्टि का विश्लेषण हम पिछले अध्याय में कर चुके हैं अतः उसकी पुनरावृत्ति से बचने के लिए हम अब अन्य महत्वपूर्ण प्रयोगधर्मी नाटकों का विवेचन प्रस्तुत कर रहे हैं।

डा० लक्ष्मीनारायण साल

स्वतन्त्रता के उपरान्त, परम्परा को आत्मसात् करके और पश्चिमी नाट्य-साहित्य के गम्भीर और महत्वपूर्ण तत्वों को गहरे में पचा कर, हिन्दी नाटक के लिए नवीन राहों का अन्वेषण करने वालों में डा० लक्ष्मीनारायण साल का महत्वपूर्ण स्थान है। धंधा-भुगों डा० साल का प्रथम नाटक है। ग्रामीण जीवन के परिवेश में आर्थिक विपन्नता के कारण उत्पन्न होने वाले सामाजिक और पारिवारिक द्वन्द्व का मनोवैज्ञानिक चित्रण नाटककार ने इसमें प्रस्तुत किया है। भगोती नाटक का प्रधान पात्र है। जीवन की कठोरताओं और कटुताओं ने उसे क्रूर और उदण्ड बना दिया है। उसके चरित्र में काम-प्रवृत्ति की प्रबलता है। स्पष्टवादिता उसकी विशेषता है। इसी परिवेश ने 'भूका' को सहनशील, साहसी, निस्वार्थी, त्यागी, मुशील और विनम्र बनाया है। उसे खेल, भोग और जुड़ल जैसे विविध विषय दिए गए हैं। पति के पार्श्विक व्यवहार के बावजूद वह इन्दर के साथ भाषना नहीं चाहती। इन्दर के यह कहने पर कि भगोती तुम्हें मार डालेगा, वह टका सा उत्तर देती है, 'तुमसे मतनब, वह मेरा पति है, मुझे मार डालेगा तो क्या, मुझे मजूर है वह उसकी मार, उसकी ताता और कमालपुर, कुएं, नदी, नाले सब। लेकिन किसी भी हालत में तू नहीं,

है और प्रसिद्ध उपन्यासकार और कवि दिवाकर से विवाह ही करती है अपितु अरविन्द की सजा पर विस्मृत मेग लिफ्टर चित्रकला की अपनी परछाई और समझ का प्रमाण देकर अरविन्द को खुशोती भी देती है । 'आनन्दा' अरविन्द की गह्वरी मित्र है—अवस्था अट्टाईम-नीम-वर्ष—व्यक्तित्व पर सुन्दर अभिप्राय के संस्कार । प्राधुनिक, पर स्वभाव से विशुद्ध भारतीय नारी । सुन्दर और आकर्षक होने के साथ-साथ प्रभावशाली और शांतिमयी । वह प्रतिदिन माने जाने अपने पुनार को अरविन्द से छुपाती रहती है और गाँगी को भी मजाक में टाल देती है । अपने शय-रोग की आन्तरिक श्रद्धा को सनरगे रंगों से सजाकर वह कागज पर उतारती रहती है और अरविन्द को प्रेरणा देती है—नूतन चित्रों के सृजन की ।

'सुधीर' आनन्दा का छोटा भाई है, उम्र पञ्चीस वर्ष के, आसपास । स्वभाव से एक ओर 'बेबी' है तो दूसरी ओर युजुग । प्रकृति से आक्रामक, मुँह-फट, बापूनी और जिद्दी । वह नाटक का एक सामान्य पात्र ही नहीं 'सूत्रधार' और उद्घोषक भी है । उसके चरित्र में एक गतिशीलता और तेजी है । दहाजी, अरविन्द के पिता हैं जो चाहते हैं कि अरविन्द स्वप्नों की दुनिया छोड़कर यथार्थ जीवन जीए और आनन्दा से विवाह कर ले । डाक्टर पापा आनन्दा और सुधीर के पिता हैं । गंगाधर मौकड़ है—विश्वासी और परिवार का अभिन्न अंग ।

व्यक्तित्व की संघटित बनाए रखने की चिन्ता प्राधुनिक है । परन्तु अरविन्द नारी सम्पर्क को मूल व्यक्तित्व के ऊपर आरोपित मानता है और इसलिए उसे प्रवाहनीय समझता है । मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नारी-संस्पर्श की तीव्र लालसा उसे बाल्यानुक्रम से प्राप्त हुई है परन्तु 'विवाह' के प्रति उसके मन में एक भय समा गया है । दहा से उसका यह कथन इसका प्रमाण है—

"मैं फिर विवाह नहीं करना चाहता । आपने तीन विवाह किए थे । माँ के स्वर्गवास के चार ही महीने बाद आपने दूसरी शादी की थी उसे हट्टों से मारते थे आप । फिर उसी के सीने पर आपने तीसरी शादी भी की । भाग्यवश एक-एक करके दोनों मर गई ।"

सूक्ष्मरूप से देखने पर ज्ञात होता है कि अरविन्द अपने पिता का ही सच्चा प्रतिरूप है । वह मुजाता से विवाह करता है । शारीरिक पीड़ा न सही, व्यंग्य वाणों से वह उसे हट्टों से कम यातना नहीं देता । उसके आते ही आनन्दा से सम्पर्क और 'भाग्यवश' (क्योंकि दहा और डाक्टर पापा के व्यवहार से उसे लगने लगा है कि शायद उसे आनन्दा से विवाह करना ही पड़े) आनन्दा का भी शय-रोग प्रस्त हो जाता,

भरातल पर उसी की पुनरावृत्ति है । वह न तो नारी के बिना रह सकता है न के साथ । उसकी काम-भावना का उल्लयन ही उसके कलाकार होने का परन्तु कलाकार के सही दृष्टिकोण से उद्भूत कृत्रिमता आनन्दा के जीवन-

रस को सोच लेती है, मादा-कंबटस सूख जाती है। बनस्पति शास्त्र की इस जन-श्रुति को मानवीय सन्दर्भों में उल्टा मिट्ट बरके नाटककार ने मानो प्राणिजगत की संवेदन-शीलता को वैज्ञानिक पद्धतियों से भिन्न ठहराया है। व्यक्तित्व की सम्पूर्णता में से नारी को घनग हटाकर अरविन्द ने जिन प्राकृतिक शक्तियों की अवहेलना की है, वे नाटककार की दृष्टि से अनिवार्य अथ स्वीकार्य हैं। सम्पूर्णता की व्यंजना अरविन्द और बेबी के बीच में है। ये दोनों ही चरित्र एक दूसरे के एण्टी-थीसिस हैं। अन्त में आनन्दा के फेफड़ों का चित्र सारे नाटक में एक कवणा और विषाद की सहर सी दीठा देता है।

सभी चरित्रों की रूपरेखा अत्यन्त गुस्पष्ट और पुष्ट है। नाटककार ने प्रत्येक पात्र को उसका चरित्र्य प्रदान करने का सफ़ल प्रयाम किया है। यह सम्भवतः हिन्दी का प्रथम नाटक है जिसमें चरित्रांकन के लिए प्रतीक, संगीत और प्रकाश का इतना अधिक मार्घक प्रयोग किया गया है। 'प्रकाश-व्यवस्था' का पात्रों की मन-स्थिति के उद्घाटन के लिए ऐसा प्रयोग पहले नहीं हुआ—नीली दूधिया रौशनी के चारों ओर जो कुहरा जमा है, सारे पात्र उस परिधि में घा फसे हैं और सब उससे अपनी मुक्ति चाह रहे हैं। 'अथवा 'मदा हल्का दूधिया' नीला प्रकाश वह भी आनन्द मुजाता की उपस्थिति के समय बिखर जाता है, जैसे रौशनी कही से सब टूट-टूट कर, कट-कटकर भा रही हो।' जैसे निर्देश पात्रों के स्वरूप और उनकी मन-स्थितियों को मंच पर उजागर करने में अत्यन्त महत्वपूर्ण मिट्ट होंगे। अनाथालय के बच्चों का प्रवेश अरविन्द के व्यक्तित्व पर एक 'कमेट' करता है। शिल्प के प्राय सभी उपकरण चरित्रांकन के लिए अत्यन्त प्रभावपूर्ण ढंग से प्रयुक्त हुए हैं। इस नाटक के सभी पात्र बोलने कम और बहते अधिक हैं। पात्रों के इस प्रकार चरित्रांकन के कारण ही नाटक में इतना गहन और बसाव भा गया है, जिसके बना निस्तान्देह मुधीर की मुट्ठी में कमी हुई चीज बिखर जाती और नाटक अपनी अन्तिम प्रभावशीलता में बमबोर हो जाता। अतः हम कह सकते हैं कि चरित्र-मूर्ति के घरातल में मादा कंबटस हिन्दी नाटक की एक उपलब्धि है। तैवक ने सभी पात्रों के चित्रण में एक सामान्य लक्ष्य का परिवेश दिया जो हिन्दी नाटक के लिए निवान्न नहीं थी।

नरेश मेहता

इसी दौर के दो अन्य महत्वपूर्ण नाटक हैं—नरेश मेहता का मुबह के घंटे तथा सन्धीबाबू वर्मा का आदमी का जहर, मादा कंबटस की ही भांति इनमें भी बलाकार के व्यक्तित्व-संघटन की समस्या उभर गई है। मुबह के घंटे का

१. हिन्दी नवनेशन—डा० रामस्वरूप अनुवंदी, पृ० १४४.

२. मादा-कंबटस—निर्देश, पृ० १४.

३. वही, पृ० १४.

है और प्रतिष्ठित उपन्यासकार और कवि दिवाकर से विवाह ही करती है अपितु अरविन्द की बन्ना पर विस्तृत लेग निगाहर चित्रकला की छपनी पड़ू और समझ का प्रभाव देकर अरविन्द को चुनौती भी देनी है। 'आनन्दा' अरविन्द की सहघर्मी मित्र है—अव्यवस्था अड्डाईम-नीम-बर्ष—अप्रतिष्ठित पर सुन्दर अभिजात्य के संस्कार। आधुनिक, पर स्वभाव से विमुक्त भारतीय नारी। सुन्दर और आकर्षक होने के साथ-साथ प्रभावशाली और शासीन। यह प्रतिदिन घाने वाले अपने बुझार को अरविन्द से झुपानी रहती है और छांसी को भी मजाक में टाट देती है। अपने समय-रोग को आन्तरिक बेदना को सतरों से रंगों से सजाकर वह कागज पर उतारती रहती है और अरविन्द को प्रेरणा देती है—नूतन चित्रों के सृजन की।

'मुधीर' आनन्दा का छोटा भाई है, उम्र पच्चीस वर्ष के आसपास। स्वभाव से एक ओर 'बेबी' है तो दूसरी ओर बुजुर्ग। प्रकृति से आक्रामक, मुंह-फट, बातूनी और जिद्दी। वह नाटक का एक सामान्य पात्र ही नहीं 'सूत्रधार' और उद्घोषक भी है। उसके चरित्र में एक गतिशीलता और तेजी है। दहाजी, अरविन्द के पिता है जो चाहते हैं कि अरविन्द स्वप्नों की दुनिया छोड़कर यथार्थ जीवन जीए और आनन्दा से विवाह कर ले। डाक्टर पापा आनन्दा और मुधीर के पिता हैं। गंगाधर नीकर है—विश्वामी और परिवार का अभिन्न भग्न।

व्यक्तित्व को सघटित बनाए रखने की चिन्ता आधुनिक है। परन्तु अरविन्द नारी सम्पर्क को मूल व्यक्तित्व के ऊपर आरोपित मानता है और इसलिए उसे धवाछनीय समझता है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नारी-संस्पर्श की तीव्र साक्षता उसे ब्रह्माणुक्रम से प्राप्त हुई है परन्तु 'विवाह' के प्रति उसके मन में एक भय समा गया है। दहा से उसका यह कथन इसका प्रमाण है—

"मैं फिर विवाह नहीं करना चाहता। आपने तीन विवाह किए थे। मां के स्वांगवास के चार ही महीने बाद आपने दूसरी शादी की थी उसे हंटरों से मारते थे आप। फिर उसी के सीने पर आपने तीसरी शादी भी की। भाग्यवश एक-एक करके दोनों मर गईं।"

सूक्ष्मरूप से देखने पर ज्ञात होता है कि अरविन्द अपने पिता का ही सच्चा प्रतिरूप है। वह मुजाता से विवाह करता है। पारोरिक पीड़ा न सहती, ध्वंश वाणों से वह उसे हंटरों से कम शत्रुता नहीं देता। उसके जाते ही आनन्दा से सम्पर्क और 'भाग्यवश' (वयोकि दहा और डाक्टर पापा के व्यवहार से उसे लगने लगा है कि पापद उसे आनन्दा से विवाह करना ही पड़े) आनन्दा का भी समय-रोग प्रस्त हो जाता, एक दूसरे घराबल पर उसी की पुनरावृत्ति है। वह न तो नारी के बिना रह सकता है और न नारी के साथ। उसकी वाम-भावना का उन्मूलन हो उसके बलात्कार होने का रहस्य है। परन्तु कलाकार के मनही दृष्टिकोण से उद्भूत इतिवृत्त आनन्दा के जीवन-

रस को सोख लेती है, मादा-कैबटस मूख जाती है। वनस्पति शास्त्र की इस जन-श्रुति को भानवीय सन्दर्भों में उल्टा मिट्ट करके नाटककार ने भानो प्राणिजगत् की सवेदन-शीलता को वैज्ञानिक पद्धतियों से भिन्न ठहराया है। व्यक्तित्व की सम्पूर्णता में से नारी को छलंग हटाकर अरविन्द ने जिन प्राकृतिक शक्तियों की अवहेलना की है, वे नाटककार की दृष्टि से अनिवार्य अतः स्वीकार्य हैं।^१ सम्पूर्णता की ध्वंजना अरविन्द और बेबी के बीच में है। ये दोनों ही चरित्र एक दूसरे के एण्टी-थीमिस हैं। अन्त में आनन्दा के फेफड़ों का चित्र सारे नाटक में एक कण्ठा और विपाद की लहर सी दौड़ा देता है।

सभी चरित्रों की रूपरेखा अत्यन्त सुस्पष्ट और पुष्ट है। नाटककार ने प्रत्येक पात्र को उसका चरित्र प्रदान करने का सफल प्रयास किया है। यह सम्भवतः हिन्दी का प्रथम नाटक है जिसमें चरित्रांकन के लिए प्रतीक, संगीत और प्रकाश का इतना अधिक सार्थक प्रयोग किया गया है। 'प्रकाश-अवस्था' का पात्रों की मन स्थिति के उद्घाटन के लिए ऐसा प्रयोग पहले नहीं हुआ— नीली दूधिया रोगिनी के चारों ओर जो कुहरा जमा है, मारे पात्र उस परिधि में घा फसे हैं और सब उससे अपनी मुक्ति चाह रहे हैं।^२ अथवा 'मदा हल्का दूधिया' नीला प्रकाश वह भी आनन्द मुजाना की उपस्थिति के समय बिखर जाता है, जैसे रोगिनी वही से भब दूट-दूट कर, कट-कटकर भा रही हो।^३ जैसे निर्दोष पात्रों के स्वरूप और उनकी मन स्थितियों को मध पर उजागर करने में अत्यन्त महत्वपूर्ण सिद्ध होंगे। अनायास के बच्चों का प्रवेश अरविन्द के व्यक्तित्व पर एक 'कमेंट' करता है। चिरप के प्रायः सभी उपकरण चरित्रांकन के लिए अत्यन्त प्रभावपूर्ण ढंग में प्रयुक्त हुए हैं। इस नाटक के सभी पात्र कोपते धम और बहते भविष्य हैं। पात्रों के इस प्रकार चरित्रांकन के कारण ही नाटक में इतना गहन और बसाव आ गया है, जिसके बना निस्तब्ध मुधोर की धुट्टी में बनी हुई चीज बिखर जानी और नाटक अपनी अन्तिम प्रभावशीलता में बमझोर हो जाता। अतः हम कह सकते हैं कि चरित्र-मूर्ति के धरातल में मादा कैबटस हिन्दी नाटक की एक उपलब्धि है। तैय्यक ने सभी पात्रों के चित्रण में एक रागात्मक तटस्थता का परिचय दिया जो हिन्दी नाटक के लिए नितान्त नई चीज है।

मरेश मेहता

इसी दौर के दो अन्य महत्वपूर्ण नाटक हैं—मरेश मेहता का मुबह के घटे तथा लक्ष्मीबाई बर्मा का आहमी का जहर, मादा कैबटस की ही भाँति इनमें भी बलाबार के व्यक्तित्व-अंघटन की समस्या उठाई गई है। मुबह के घटे का

१. हिन्दी मन्त्रालय—डा० रामस्वरूप जमुवेंदी, पृ० १४४.

२. मादा-कैबटस—निर्देश, पृ० १५

३. वही, पृ० १४.

केन्द्रीय-मान एमन भी अरविन्द की तरह कसाकार है परन्तु इसके सामने नारी, प्रेम और कला की समस्या के अतिरिक्त राजनीति, सामाजिक व्यवस्था और नैतिकता की चिन्ता भी मुंह बाये खड़ी है। एमन कम्युनिस्ट पार्टी का सदस्य है, पर वह पार्टी को अपने स्वतंत्र-चिन्तन का मौलिक अधिकार नहीं सौंप सकता। दक्षिण उसकी मित्र, प्रेयसी और पत्नी सभी कुछ है। आन्तरिकारी और समाजवादी होते हुए भी वह मूलतः मानववादी है। वह जीवन को राजनीति नहीं नीति मान कर उसे पूजा की वस्तु समझता है। उसके लिए प्रत्येक व्यक्ति देवता है। एमन सत्य को सम्पूर्ण और समग्र रूप में देखने का अभिलाषी है।

सहमीकांत वर्मा

धारमी का जहर सम्पूर्ण नाटक और एकांकी के बीच की स्थिति है। इसका नायक धारन नाटक के मूल कार्य में अधिक स्थान नहीं पा सका है फिर भी अन्य पात्रों के माध्यम से नाटककार ने उसका चरित्रांकन काफी विस्तार से किया है। यह नाटक भी उसके प्रमुख-पात्र धारन के व्यक्तित्व-संघटन की चिन्ता का ही आख्यान है। धारन का ही प्रतिरूप है महिम, जो 'नाटक में नाटक' की शैली द्वारा प्रभावपूर्ण ढंग से प्रस्तुत किया गया है। धारन के लिए अपने व्यक्तित्व-रक्षण की समस्या मूल समस्या नहीं है। वह तो जीवन के आधारभूत मूल्यों और प्रतिमानों के विषय में चिन्तित है। वह 'पशु रक्षिणी समिति' का संयोजक है परन्तु वह कुत्ते को काट लेने वाले जहरीले और पागल आदमी को अपने यहां आश्रय देता है। उसके साथी मित्र उसे सापरबाह और गैर-जिम्मेदार समझते हैं। धारन के समस्त मूल्यों की प्रापमिकता का प्रश्न अत्यन्त महत्वपूर्ण है। कुत्ते के लिए उनके मन में चिन्ता हो सकती है, पर मनुष्य को तो वह किसी भी मूल्य पर बचाना चाहता है। धारन के चरित्र की एक अधिक गहरी और सूक्ष्म संवेदना हमें महिम में मिलती है। दोनों चरित्र एक अविभाज्य व्यक्तित्व के अंग हैं। महिम की गिरी हुई आधिक स्थिति वर्ग-संघर्ष की भावना की अपेक्षा आत्म-बोध को ही अधिक जाग्रत करती है। यह नाटक आज की संस्कृति और सभ्यता पर करारा व्यंग्य करती है जिसने पशु और मानव के बीच इतनी अधिक प्रतिद्वन्द्विता हो गई है।

विष्णु प्रभाकर

इसी दौर में, विष्णु प्रभाकर का बहुचर्चित नाटक डाक्टर भी उल्लेखनीय है। इस मनोवैज्ञानिक नाटक को नायिका मधुसूदमी का विवाह इन्जीनियर सतीश चन्द्र वर्मा से हुआ है। मधुसूदमी पति से तिरस्कृत और परित्यक्त होकर आत्महीनता ग्रन्थि से ग्रसित और क्षतिपूर्ति की प्रतिक्रिया से अनुप्राणित होकर एक उच्चकोटि की सेदी डाक्टर—डा० अनीला—बन जाती है और अपना नर्सिंग होम स्थापित कर लेती है। उसके सामाजिक अहं ने अपनी आन्तरिक कचोट को दान्न करने के लिए

स्वयं कालिदास भी उसके विघटनकारी रूप का अनुभव करता है। अपनी समस्त आत्मकेन्द्रिता के बावजूद उसे लगता है कि अपने परिवेश से दूट कर वह स्वयं भी भीतर कहीं दूट गया है।^१

कालिदास की साहित्यिक-कृतियों को पढ़कर नाटककार के मन में कालिदास का जो चित्र उमरा, उसी को इसमें चित्रित किया गया है। उसकी ऐतिहासिकता की खोजबीन नाटक में छाई 'रमिणी-संगिनी की खोज के हो समान निरपेक्ष और हास्यास्पद होगी। आधुनिक प्रतीक के निर्वाह के लिए ऐतिहासिक कालिदास के चरित्र में थोड़ा परिवर्तन अवश्य किया गया है। नाटककार के शब्दों में—'कालिदास मेरे लिए एक व्यक्ति नहीं, हमारी सृजनारम्भक शक्तियों का प्रतीक है, नाटक में वह प्रतीक उस अन्तर्द्वन्द्व को संकेतित करने के लिए है जो किसी भी काल में सृजनशील प्रतिभा को आन्दोलित करता है। व्यक्ति कालिदास को उस अन्तर्द्वन्द्व में से गुजरना पड़ा था नहीं यह बात गौण है। मुख्य बात यह है कि हर काल में बहुतों को उसमें से गुजरना पड़ा है, हम भी आज उसमें से गुजर रहे हैं। हो सकता है व्यक्ति कालिदास का यह नाम भी वास्तविक न हो, पर हमारी आज तक की सृजनारम्भक प्रतिभा के लिए इसमें अच्छा दूसरा नाम दूसरा संकेत, मुझे नहीं मिला।'^२ लेखक ने कन्नौर के शासक मानूगुप्त और प्रसिद्ध कवि-नाटककार कालिदास को एक ही माना है।

नाटक में अनेक ऐसे प्रसंग हैं जिनके आधार पर कालिदास को स्वार्थी आत्म-केन्द्रित और क्षुद्र ध्वनित समझा जा सकता है। उदाहरणार्थ, राज्य की ओर से सम्मान और आमंत्रण मिलने पर, अनिच्छा होते भी घन्तत वह उज्जैन पता ही जाता है, वही विवाह न करने का विचार रखते हुए और मल्लिका से हार्दिक प्रेम करते भी वह प्रियगुप्तजी से पुत्रनाथ विवाह कर लेता है, कन्नौर का शासक बनने पर गाव में आकर भी मल्लिका से मिलने नहीं आता और अन्त में मल्लिका के जीवन की अत्यन्त करुण दुःख परिणति देगकर भी उसे पुत्रनाथ छोड़कर भाग जाता है—ये कालिदास के चरित्र का कन्नौर पक्ष है। निगन्देह उनके व्यक्तित्व के इन पक्ष का चित्रण नाटक में होना स्वाभाविक ही है परन्तु मान्य नहीं एवं पर्याप्त चित्रण करना और उनके महान् पक्ष को एकदम अछूता छोड़ देना उगरी अनाचार्य सृजन-शील प्रतिभा को अपेक्ष विरहणीय नहीं बना पाया और नाटककार का पक्ष रास विभागात् का एक हिस्सा का कालिदास दुर्बल नहीं है; बोधग, अस्मिन् और अन्त्यादि में पीड़ित है'^३ निगन्देह और पक्ष है। कालिदास के विषय में अस्मिन् के ये कथन गुणोत्तम गाव है—

१. मेमचन्द्र शर्मा—आलोचना, मुम्बई-विनायक, १७, पृ. ६१

२. मधु के सङ्ग्रह—(पद्मी प्रकाश) पृ. ८

३. वही, पृ. ६

“वह व्यक्ति आत्म भीमि है। समार में अपने अतिरिक्त उसे और किसी में
 नहीं है।” (पृ० १६)

तथा

“.....तुम्हारे (मल्लिका के) साथ उसका इतना ही सम्बन्ध है कि तुम
 एक उपादान हो, जिसके आश्रय से वह अपने से प्रेम कर सकता है, अपने पर ग्रं
 कर सकता है।” (पृ० २१)

यही कालिदास का यथार्थ चरित्र है जो नाटक के आरम्भ से लेकर अन्त तक
 उभरता है। नाटक नाटककार के इस कथन की साक्ष्य नहीं देता कि कालिदास का
 चरित्र नाटक का केन्द्र है,^१ नाटक में कालिदास नहीं मल्लिका ही वह केन्द्र है, जिसके
 चारों ओर नाटक के पात्र घूम रहे हैं।

आपाड़ का एक दिन में कालिदास के अतिरिक्त ग्यारह पात्र और हैं, परन्तु
 उनमें से प्रमुख केवल तीन हैं—मल्लिका, अम्बिका और विलोम। शेष सब पूरक
 चरित्र हैं।

कालिदास के नाटक काल की चिरसंगिनी मल्लिका भावना-लोक में विचरण
 करने वाली एक आदर्श प्रेमिका है। कालिदास से उसका अगाध प्रेम है और कंसी
 भी परिस्थिति में वह उसके विरुद्ध कोई बात नहीं सुनना चाहती। कालिदास को
 कालिदास बनाने में उसी का प्रमुख हाथ है। इसका व्यक्तित्व सर्वाधिक आकर्षक
 है और वही दर्शक-नाटक की मधुरी सहानुभूति का एकमात्र आसम्बन्ध बनती है।
 उसका प्रेम इतना महान है कि वह उसके लिए व्यक्तिगत-स्वार्थ का बलिदान कर
 कालिदास को उज्जयिनी जाने पर विवश कर देती है। विपरीत परिस्थितियों का
 कोई भी दबाव उसे कालिदास से अलग नहीं कर पाता। गाव में आकर कालिदास
 के स्थान पर प्रियगुमंजरी का मल्लिका से मिलना तो निपति का ऐसा कारण-बोझ
 व्यर्थ है जो दर्शक के हृदय को वेध देता है। प्रियगुमंजरी मल्लिका के जीवन के
 व्यर्थ को अत्यन्त तीक्ष्णता से व्यक्त करती है। उसका प्रत्येक सहयोग मल्लिका की
 जीवन-विश्रम्भता को गहराता चलता है, जिसमें अनुस्वार और अनुनायक जैसे भूमि
 अधिकारियों से विवाह का प्रस्ताव तो सर्वाधिक कटु है। मल्लिका का प्रियगुमंजरी
 के साथ बन्धन जाने से ईकार और अपने टूटे-फूटे घर के परिस्वर की अस्वीकृति
 उसके चरित्र की स्वाभिमान और गरिमा के उदात्त रंगों में भर देते हैं। वह अपने
 को अपने में न देखकर कालिदास में देखती है। कालिदास भी जैसे जीवन के
 किसी क्षण में उससे अलग नहीं हो पाता। स्वयं कालिदास का यह कथन प्रमाण
 है—

“—कुमारगम्भव की पृष्ठभूमि यह हिमालय है और तपस्विनि उमा तुम हो।

१. लहरो के राजहंस : (नाटक का यह परिचयित रूप) : पृ० १५

मेघदूत के यश की पीड़ा मेरी पीड़ा है और विरह-विमर्दिता यक्षिणी तुम हो, यक्षि
मैंने स्वयं यहा होने और तुम्हें उज्जयिनी में देखने की कल्पना की है। अभिज्ञान
शाकुन्तलम में शकुन्तला के रूप में तुम्ही मेरे सामने थी—।” (पृ० १०२-१०३)

भयानक निर्वनता की दशा में भी मल्लिका द्वारा कालिदास की कृतियों को
खरीद कर पढ़ना, कालिदास के महाकाव्य के लिए अपने हाथों से पृष्ठों को बनाकर
रखना और इस भेंट के लिए अन्त तक उसकी प्रतीक्षा करते रहना मातों अपने-आप
में एक करुण महाकाव्य है। परिस्थितियाँ उसे बीरागना बनने पर विवश करती हैं
परन्तु वह कहीं भी अपने उज्ज्वल प्रेम की उच्चतर भाव-भूमि से नीचे नहीं उतरती।
नाटक के प्रारम्भ में उसका यह कथन—

“— फिर भी मुझे अपराध का अनुभव नहीं होता। मैंने भावना में एक भावना
का वरण किया है। मेरे लिए वह सम्बन्ध और सब सम्बन्धों से बड़ा है। मैं वास्तव
में अपनी भावना से ही प्रेम करती हूँ जो पवित्र है, कोमल है, अनश्वर है—।”
(पृ० ८-९) नाटक के अन्त में भी उतना ही सत्य है। नाटककार का यह कथन
सत्य है कि मल्लिका का चरित्र एक प्रेयसी और प्रेरणा का ही नहीं, भूमि में रोपित
उस स्थिर आस्था का भी है जो ऊपर से झुलसकर भी अपने मूल में विरोपित नहीं
होती।^१ मल्लिका हिन्दी-नाट्य-साहित्य की अद्वितीय और अविस्मरणीय चरित्र-
सृष्टि है।

मल्लिका की या अम्बिका का चरित्र नितान्त यथार्थवादी दृष्टि से
गढ़ा गया है। ‘मेरी वह अवस्था बीत चुकी है, जब यथार्थ से आँखें मूढ़ कर जिना
जाता है।’ अपने विषय में उसका यह कथन विल्कुल उचित है। अम्बिका कालिदास
को सन्देह और वितृष्णा की दृष्टि से देखती है, घृणा करती है। उसे यह असह्यनीय
॥ कि कालिदास मल्लिका से विवाह न करके मात्र प्रेम करे। मल्लिका की भावनाओं
को वह केवल छलना और आत्म-प्रवर्धना समझती है तथा जीवन की आवश्यकताओं
को ही सर्वोच्च प्राथमिकता देती है। उसका जीवन भावना नहीं, कर्म है। वह
चाहती है कि मल्लिका यथार्थ जीवन की कठोरता को समझे और अपेक्षाहीन आ-
वहारिक विलोम से विवाह कर ले।

‘विलोम’ नाटक का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण पात्र है। विलोम एक
समय का कालिदास है और कालिदास एक सफल विलोम। सम्भवतः यही कारण
है कि वह वहाँ एक दूसरे के बहुत निवट भी पड़ते हैं। ये एक दूसरे के लिए प्रातों
दर्पण हैं। विलोम शायद मल्लिका को इतना नहीं चाहता, जितना यह चाहता है
कि मल्लिका कालिदास से प्रेम न करे। इस पात्र के माध्यम से नाटककार ने मान्य

१. लक्ष्मी के राजहंस (पहली भूमिका) : पृ० ६

२. अन्तर्गत एक दिन — पृ० १६

जनता की मनोवृत्ति को भी अभिव्यक्त किया है। वह जो अनुभव करता है वह स्पष्ट कह देता है। अम्बिका के मन की अनेक दबी-धुटी भावनाओं और इच्छाओं को वह मुग़र होकर कह देता है। कालिदास की अव्यावहारिकता एवं मल्लिका दारिद्र्य के कारण वह अन्त में मल्लिका में शरीर सम्बन्ध स्थापित करने में सफल अवश्य हो जाता है, पर उस समय तक मल्लिका वाराणसा बन चुकी होनी है। विलोम, नाटक में कालिदास की अपेक्षा सफल और सफल प्रतीत होता है, क्योंकि वह दुराग्रह को आत्मात्मक दक्षितियों को संकेतित करता है। वह अपने आन्तरिक द्वन्द्व को खा चुका है, इसलिए अपेक्षा अधिक संयोजित है। प्रत्यक्षत आशा और आस्था की दक्षितियाँ हताशा और अन्यासा से कोमल और निर्बल प्रतीत हो सकती हैं परन्तु मत्स्य यह है कि पाण्डव और बर्बर दक्षितियों के हाथों वे पराजित नहीं होती। यही कारण है कि आषाढ़ का एक दिन में पराजित व्यक्ति टूटा हुआ कालिदास नहीं, अपने में संयोजित विलोम है—क्योंकि विजय और पराजय के संकेत वे दोनों स्वयं नहीं हैं, संकेत है मल्लिका जो कालिदास की आस्था का विस्तारित रूप है।^१

निर्देश-मातुल तथा अनुस्मार अनुनासिक की नियोजना का एक उद्देश्य नाटक में हाम्प-रस की सृष्टि करना भी है। रगिणी धीर सगिनी नामक उज्जयिनी की दो घोष-वर्तियों के माध्यम में नाटककार ने तथाकथित अनुसंधान और उसकी प्रक्रिया का तीव्र मजाक उड़ाया है। उनका कालिदास के व्यक्तित्व से कोई सम्बन्ध नहीं है, अतः हम यह नहीं स्वीकार कर सकते कि उनकी प्रतिमाधारण बुद्धि का प्रदर्शन कालिदास के व्यक्तित्व को आपात तक पहुँचाता है।

छात्र में फटवना धान आहत हरिण शावक, और राज-कर्मचारियों का आगमन जैसे संकेत तथा बिम्बों के नाटकीय प्रयोग पात्रों के चरित्र उद्घाटन में सहायक हैं। इसके अनिर्वचन इस नाटक के गम्भीर काव्यपूर्ण और संपन्न सवाद भी बहुत महत्वपूर्ण है। डा० सुरेश अवस्थी का यह कथन ठीक है कि साहित्यिक भाषा और उदात्त शैली में निरेश गये पात्रों के सम्बन्ध-सम्बन्ध सवाद, एकात्म और स्वगत-वचन जिस प्रकार से प्रदर्शन में पात्रों की रसचर्चा के साथ एकीभूत हो जाते हैं और उनके व्यापारों और भावों की उद्घाटित और धनीभूत करते हैं, का अनुभव हिन्दी दर्शक के लिए सर्वथा नवीन है।^२ कुछ मिलाकर हम यह कह सकते हैं कि चरित्र-सृष्टि के स्तर से आषाढ़ का एक दिन हिन्दी-नाट्य जगत् की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है।

१. महतो के राजरस—(पहली प्रतिलिपि)—पृ० ६

२. आलोचना—जनवरी १९६६, महेंद्र मटनागर, पृ० १८२.

१ वरी, पृ० १७.

मेघदूत के मय की पीड़ा मेरी पीड़ा है और विरह-विमर्दिता यक्षिणी तुम हो, यक्षिनी मैंने स्वयं यहाँ होने और तुम्हें उज्जयिनी में देखने की कल्पना की है। अभिज्ञान शाकुन्तलम में शकुन्तला के रूप में तुम्ही मेरे सामने थी—।” (पृ० १०२-१०३)

भयानक नियन्त्रिता की दशा में भी मल्लिका द्वारा कालिदास की कृतियों को खरीद कर पढ़ना, कालिदास के महाकाव्य के लिए अपने हाथों से पृष्ठों को बनाकर रखना और इस मेंट के लिए अन्त तक उसकी प्रतीक्षा करते रहना मानो अपने-आप में एक करुण महाकाव्य है। परिस्थितियाँ उसे बीरांगना बनने पर विवश करती हैं परन्तु वह कहीं भी अपने उज्जवल प्रेम की उज्ज्वल भाव-भूमि से नीचे नहीं उतरती। नाटक के प्रारम्भ में उसका यह कथन —

“— फिर भी भुझे अपराध का अनुभव नहीं होता। मैंने भावना में एक भावना का वर्ण किया है। मेरे लिए वह सम्बन्ध और सब सम्बन्धों से बड़ा है। मैं वास्तव में अपनी भावना से ही प्रेम करती हूँ जो पवित्र है, कोमल है, अनन्तर है—।” (पृ० ८-९) नाटक के अन्त में भी उतना ही सत्य है। नाटककार का यह कथन सत्य है कि मल्लिका का चरित्र एक प्रेयसी और प्रेरणा का ही नहीं, भूमि में रोपित उस स्थिर प्रास्था का भी है जो ऊपर से झुलसकर भी अपने मूल में वितोपित नहीं होती।^१ मल्लिका हिन्दी-नाट्य-साहित्य की प्रद्वितीय और अविस्मरणीय चरित्र-सृष्टि है।

मल्लिका की माँ अम्बिका का चरित्र नितान्त यथार्थवादी दृष्टि से गढ़ा गया है। ‘मेरी वह अवस्था बीत चुकी है, जब यथार्थ से आँखें मूढ़ कर जिया जाता है।’ अपने विषय में उसका यह कथन बिल्कुल उचित है। अम्बिका कालिदास की सन्देह और वितृष्णा की दृष्टि से देखती है, घृणा करती है। उसे यह असहनीय है कि कालिदास मल्लिका से विवाह न करके मात्र प्रेम करे। मल्लिका की भावनाओं को वह केवल छलना और आरम-प्रवचना समझती है तथा जीवन की आवश्यकताओं को ही सर्वोच्च प्राथमिकता देती है। उसका जीवन भावना नहीं, कर्म है। वह चाहती है कि मल्लिका यथार्थ जीवन की कठोरता को समझे और अपेक्षावृत व्यावहारिक विलोम से विवाह कर ले।

‘विलोम’ नाटक का एक अत्यन्त महत्वपूर्ण पात्र है। विलोम एक जलमग्न कालिदास है और कालिदास एक सफल विलोम। सम्भवतः यही कारण है कि वह कहीं एक दूसरे के बहुत निकट भी पड़ते हैं। ये एक दूसरे के लिए मानो दर्पण हैं। विलोम शायद मल्लिका को दगना नहीं चाहता, जितना यह चाहता है कि मल्लिका कालिदास से प्रेम न करे। इन पात्र के माध्यम से नाटककार ने मानव

१. लहरों के राजहंस : (पहली भूमिका) : पृ० ६

२. आषाढ़ का एक दिन — पृ० १६

है क्योंकि जो कारिदास की कल्पना का विस्तारित रूप है ।^१

निर्दोष-मानव तथा अनुस्वार अनुनासिक की निर्दोशता का एक उद्देश्य नाटक में प्राप्त रूप की सृष्टि करना भी है । रसिनी और रसिनी नामक उग्रविनी की दो शोध-कृतियों के माध्यम से नाटककार ने तथाकथित अनुसंधान और उसकी प्रक्रिया का भीमा प्रकाश उठाया है । उनका कारिदास के व्यक्तित्व में कोई सम्बन्ध नहीं है, अतः हम यह नहीं स्वीकार कर सकते कि उनकी अनिवापारण बुद्धि का प्रदर्शन कारिदास के व्यक्तित्व को आधारित नहीं करता है।

छात्र में पढ़ता धान आता शक्ति साधक, और राज-बर्मधारियों का आगमन जैसे मनेन तथा विन्धो के नाटकीय प्रयोग पात्रों के चरित्र उद्घाटन में सहायक है । इनके अनिश्चित इन नाटकों के सम्पूर्ण काव्यपूर्ण और लयबद्ध संवाद भी बहुत महत्वपूर्ण हैं । डा० सुरेश अश्वी का यह कथन ठीक है कि साहित्यिक भाषा और उदात्त धीमी में निम्न गये पात्रों के लम्बे-लम्बे संवाद, एकात्म्य और स्वयं-कथन जिस प्रकार से प्रदर्शन में पात्रों की रंगरचय के साथ एकीभूत हो जाते हैं और उनमें व्यापारों और भावों को उद्घाटित और एकीभूत करते हैं, वह अनुभव हिन्दी दर्शक के लिए गर्वना नवीन है ।^२ कुल मिलाकर हम कह सकते हैं कि चरित्र-सृष्टि के स्तर से छायाङ्क का एक हिस्सा हिन्दी-नाट्य जगत की एक महत्वपूर्ण उपलब्धि है ।

१. लहरी के राजरुम

२. आलोचना

३ वही

अध्याय ४ समसामयिक हिन्दी नाटकों में चरित्र-सृष्टि (क्रमशः) (सन् १९६० से १९६९)

“बुझे हुए ज्वालाभुक्तियों वाले व्यक्तित्व, कीर्ति की पंखान सेते हुए मने हो
अपने की धन्य मानते रहे, छोटी-सी एक सजग चिन्तारी उस बुझे ज्वालाभुक्तों से
निस्तब्ध हो गई तो है ही, वह उसे चुनौती भी देती है।”

-गजानन माधव मुक्तिबोध— एक साहित्यिक की डायरी, पृ० १२

संस्कृत और ग्रीक नाट्यकारों के समक्ष उनके रंग-धर्म निश्चित और पूर्ण-निर्धारित थे— एक ओर रस और आनन्द तथा दूसरी ओर विरेचन और विराट । हमने लिए स्वभावतः नाटककार को जिन उदात्त चरित्रों और महत्-प्रसंगों की अपेक्षा की। वे उसे परम्परा से प्राप्त थे। अतएव उन नाटककारों के लिए नाट्य-रचना राजमार्ग पर चलने की भाँति सरल सहज थी। उनके सामने धर्म था, फिर राजन्य धर्म का मोन्दर्य-शोष था, फिर उनकी अपनी एक निश्चित नाट्य पद्धति थी, रुढ़िवादी और परम्परावादी थी। नाटक के लिए क्या लिखना है, किमके लिए लिगना है और क्यों लिगना है— इन प्रश्नों का उत्तर जैसे उन्हें निगी के द्वार सहज ही दे दिया गया था। जीवन और जीवन से ऊपर उठकर लिगना, निगी जीवनपर उड़ने से रचना करना शितना सुन्दर और आनन्दमय है। सभ्यता: इमीलिए, उम युग का नाटककार मंच दृष्टा श्रुति बन गया।

सभ्यताम में जीवन और जीवनेपर चरित्रों के परम्पर गुणों का मेरुदण्ड बन है मनुष्य— निबंध और कठोर, बोधो, महत्कारांशी और प्रतिशोध का पुनरा मनुद । नाट्य-रचना का यह स्तर प्राप्ति हुआ शैल्यगिरि आदि को, जिन्हें चरित्र और रचना-

प्रयोग तक नहीं खोजने पड़े। वे उन्हें परम्परा और इतिहास में सहज प्राप्त थे।

नाट्य-रचना का गहन और वास्तविक संकट आधुनिक काल में तब उपस्थित हुआ जब नाटककार के सामने यथार्थ और सम्पूर्ण जीवन आ खड़ा हुआ जिसके माथे में उसका सारा जीवनेतर तत्त्व गायब था, उसकी मारी उदात्तता, सरलता और आनन्द-भावना उसके मन-मन से धुन चुकी थी। 'इब्न' और 'शा,' प्रमाद, लक्ष्मी-नारायण मिश्र और 'अदक' के सामने भी एक बाहरी आदर्श रहा है—चाहे वह पुन-रुद्धान का हो या सामाजिक-वैयक्तिक समस्याओं का। परन्तु उसके बाद के नाटककारों के सामने नाट्य रचना का गूढ़म-जटिल संकट उपस्थित हुआ वह अभूतपूर्व था। अनिश्चित और सामान्य जीवन को ऐसे नाट्य-निरूप में बाधना जिसका कुछ भी पूर्व निर्धारित और निश्चित न हो, जीवन से साक्षात्कार कर, उसमें गहरे उतरकर वास्तविक और मानवीय चरित्रों और कथा-प्रयोगों को ढूँढ़ना, प्रतिष्ठित और स्थापित को अस्वीकार कर नवीन कला-मूल्यों की निजी तलाश करना समसामयिक नाटककार का वर्तमान-कर्म रहा है, जीवन में प्रत्यक्ष जुड़ा होने के कारण ही आज का नाटक दर्शक-पाठक को आनन्द और विराट् से नहीं जोड़ता, वह उसे विशुद्ध करता है, वह उसकी चेतन-अचेतन समाधिस्थिता को तोड़कर उसकी ग्रहणशीलता को व्यापक और सघन बनाता है। आज का रंगमंच समवालीन व्यक्तित्व के प्रति निर्बोद्ध है जो मानसिक तनाव में स्थित आत्मपीडन और आत्म-विश्लेषण की यातना भोग रहा है।

स्वतंत्रता प्राप्ति के साथ नीकरशाही की समाप्ति और जनतंत्र के आगमन में ऊर्ध्वाधर सम्बन्धों के क्षैतिज सम्बन्धों में अन्तरण, नूतन नियम-पालन की अपेक्षा लक्ष्य-प्राप्ति पर धन, अन्तर-वैयक्तिक व्यवहार में आसूत-धूल परिवर्तन उभय-पक्षीविचार-संचरण-तंत्र की स्थापना पारम्परिक जनरालम्बन के महत्व के समझे जाने जैसे महत्वपूर्ण संरचनात्मक और आधारणात्मक परिवर्तनों की जो महती आभाएँ जाग गई थी वे स्वतंत्रता प्राप्ति के प्रथम दशक में ही धरा-पायी हो गईं। आस्था-विश्वास के टूटने और मोहभंग होने की यह स्थिति कलाकार के संवेदनशील मानस पर बहुत भारी पड़ी। परिणामस्वरूप समसामयिक नाटककार अपने वर्तमान जीवन और उसके नाटक से सीधा साक्षात्कार करने में इरने लगा। वर्तमान को अपनी पकड़ से बाहर समझकर उसमें अतीत की घोर 'प्रतिगमन' आरम्भ कर दिया; इसके अतिरिक्त यहाँ-तहाँ के खोज घाट घाकें विन्टोपर घाट के दफाटें बाने, डा० एच० सारेन्स के डेविड जा एनुतिह के टोडन बार, वेल्स के कारोसियन बाक सर्किल तथा गेलिलियो आदि की भाँति हिन्दी के समसामयिक नाटककारों ने भी सहरों के राजहंस, बलबी, गुर्यमुख, एक बट विषयादी, घातमज्जी उषार प्रियदर्शी, उर्वशी, पहला राजा आदि नाटकों में अतीत को वर्तमान, वर्तमान को भविष्य और भविष्य को अतीत के रूप में देखने का प्रयोग किया है, प्राचीन

होती है ? इसका उत्तर है — 'नहीं' । समसामयिकता एक घटना है और साहित्य के मन्दर्म में एक प्रसंग का नहीं, झटके वाली है जो दृश्यवाचिका के मन्दर्म में है । सम-सामयिकता में हमारा आनन्द है 'देखना' के दार्ढ्य के साथ-साथ उस क्षण की सभी संभावनाओं की प्राप्ति जो परिस्थितियों में उभरती है और बिना किसी पुराने के साथ सामयिक जीवन के साथ टकराती होती है । समसामयिकता को हम मूल रूप में सञ्जीवना उमे केवल सञ्जीवनी मशीन सञ्जीवना बना देना है । हम मन्दर्म में किसी सञ्जीवना मशीन मशीन का यह कथन भी दृश्य है —

"Contemporariness here is a phenomena of the mind that gives a particular direction to its faculties and makes it see and interpret things in a light that emerges from the events and attributes of the age"

जिस प्रकार एक आधुनिक चित्रकार द्वारा चित्रित किसी देवता, रण्डहर, प्राचीन महल या मन्दिर के चित्र की इस आधुनिक अथवा प्राचीन-ऐतिहासिक चित्र नहीं करने उसी प्रकार देनाटक भी केवल ऐतिहासिक-योगात्मक वृष्टभूमि होने मात्र में ऐतिहासिक-योगात्मक नहीं हो जाते । केवल वृष्टभूमि अपने-आप में कोई प्रतिमान नहीं है । बरनाइनि में घटना अथवा पात्र की अपेक्षा उन्हें अभिव्यक्त करने वाला दृष्टिकोण अधिक महत्वपूर्ण होता है । किसी रचना को समसामयिक और आधुनिक करने के लिए हमें इति के बाह्य-आवे (घटना प्रसंग, पात्र आदि) से हट कर रचनाकार के दृष्टिकोण और उसकी मूल सचेतना को देखना होगा । इसी कोण से देखने के कारण सञ्जीवित आधुनिक और समसामयिक विषयों, प्रसंगों और पात्रों को लेकर लिखे गये अनेक नाटक अभी-अभी खोद कर निकाले गए 'फोसिल' की भाँति पुराने और धादिम प्रतीत होते हैं जबकि ऐतिहासिक-पौराणिक वृष्टभूमि में लिखे गये अनेक नाटक आधुनिक भाव-बोध और समसामयिक जीवन की दस्तावेज बन जाते हैं । यही मन्दर्म सहरो के राजहंस, सूर्यमुख, कलकी, पहला राजा, एक कठ विषयायी, उत्तरप्रियदर्शी, शास्त्रधारी आदि को आधुनिक और समसामयिक बना देता है ।

इसके अतिरिक्त विवेच्य काल में ऐसे नाटक भी लिखे गये हैं, यद्यपि उनकी

१. नयी कविता के प्रतिमान — सप्तमोक्त वरमा, पृ० २६३

२. Why Plays ? (Enact : 13-14 : Annual 1968)

गंध्या अनेकानेक कम ही है, जिनमें गमनामीन परिवेश और उसके भीतर जीने के लिए निरन्तर संघर्षरत मानव में सीधा साक्षात्कार किया गया है। वही घुड़ बघार-बादी और वही वास्तविक रंगतल्वों तथा वाच्यमयी वृत्तियों के गमनत्व द्वारा चरित्रों की मूर्ति बनी गई है। इनमें तथा के निर्माण तथा घटनाओं के चयन की अपेक्षा पात्रों के भावित्व एवं उनकी चेतना के विकास, संघर्ष और उदय के चित्रांकन पर अधिक बल दिया गया है। राज-रानी, बंधन, छाये-छपूरे आदि नाटक इसी प्रकार के हैं। इनमें व्यापक समकालीन परिवेश और उसमें जीने वाले व्यक्ति की बहुविध जीवन-स्थितियों को गहराई से प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है।

इस काल में नाटक के क्षेत्र में प्रयोग भी बहुत हुए हैं—विशेषकर रंगमंच की दृष्टि से। नाटक में ध्वनि, ग्लान और रंगमंच सभी दृष्टियों में प्रयोग अत्यन्त उपयोगी हैं, इनमें रचनात्मक-कार्य आगे बढ़ता है, परन्तु ध्यातव्य है कि प्रयोग अपने आप में साध्य नहीं होता, वह गायन है। महत्व प्रयोग का नहीं उससे प्राप्त होने वाले सत्य का है। 'प्रयोगों' का महत्व कर्त्ता के लिए चाहे जितना हो; सत्य की खोज, लगन, उसमें चाहे जितनी उत्कट हो, सहृदय के निकट वह सब अप्रासंगिक है। पारसी मोती परतता है, गोताखोर के असफल उद्योग नहीं।^१ इसीलिए प्रस्तुत विवेचन में इस काल खण्ड के केवल सफल प्रतिनिधि और महत्वपूर्ण प्रयोगों को ही सम्मिलित किया गया है।^२

साठोत्तर हिन्दी नाटक की उपलब्धियों के सन्दर्भ में डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के शब्दों में यही कहा जा सकता है कि 'जो कुछ हमें दिखाई देता है उसका उतना महत्व नहीं है जितना हमारी देख पाने की व्याकुलता का है।'^३ और इस व्याकुलता की उपलब्धियाँ भी नि सन्देह उत्तेजनीय और अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं।

१. हि० सा० आ० प० : सच्चिदानन्द वात्स्यायन, पृ० १६६

२. कलकत्ता की मेगनल लायब्रेरी के शोध-विशेषाधिकारी श्री सी० एस० बैनर्जी के भारतीय प्रकाशन के सर्वेक्षण के अनुसार १९६५-६६ के एक वर्ष में भारत में २०,१८५ पुस्तकें भारतीय भाषाओं में छपी। इनमें से हिन्दी की साहित्यिक कृतियों की संख्या ३,१२१ थी। इन आंकड़ों से दस वर्षों में प्रकाशित कुल नाट्य-कृतियों का तथा अनुसंधान की सीमा का धंधला-भा अनुमान तो लगाया ही जा सकता है।

३. दिनमान : १३ अगस्त १९६७, पृ० ३१

सहरों के राजहंस : आधे-अधूरे

— मोहन राकेश

सहरों के राजहंस

आषाढ़ का एक दिन के बाद मोहन राकेश का दूसरा नाटक सहरों के राजहंस १९६६ में प्रथम बार प्रकाशित हुआ और १९६८ में यह अपने नये रूप में छाया। इस नाटक का आधार ऐतिहासिक है। इसके प्रमुख पात्र अनेक घटना प्रसंग अवलोकन के 'मोन्दरनन्द' काव्य में लेकर उन्हें नाटककार ने समय में परि-क्षेपित करने का प्रयास किया है। नाटक के नये रूप में नन्द (नायक) और सुन्दरी (नायिका) के अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण और भी प्रखर कर दिया गया है। पात्रों के जिस अन्तर्द्वन्द्व का चित्रण यहां हुआ है उसका सम्बन्ध आज के युग में भी है। रचनाकार ने ऐतिहासिक पात्रों को नये जीवन सन्दर्भों और नये सम्बन्धों में प्रस्तुत किया है जिनमें वर्तमान युग के जीवन आदर्शों और मूल्यों की प्रतिध्वनियां सुनी जा सकती हैं। डा० सुरेश अवस्थी के अनुसार इसमें नाटकीय अन्तर्द्वन्द्व को आधुनिक भंगिमा दी गयी है और पात्रों का गहरा चरित्राकन हुआ है।

नन्द और सुन्दरी के अतिरिक्त इसके अन्य पात्र हैं—स्वेतांग, दयामाग, मंत्रय, मिथु घानन्द, गंगाक, असवा और निहारिका।

सहरों के राजहंस कपिलवस्तु के राजकुमार नन्द के बौद्ध-मिथु बनने और उसकी पत्नी सुन्दरी के रूप-मर्ब की कथा है। रूप-मर्बिना सुन्दरी को मर्द और भट्ट विद्वांस है कि उसका पति नन्द उसके रूप-याग और प्रेम-व्ययन में मग्न होकर कभी मिथु नहीं बन सकता। नन्द को मिथु रूप में देखकर सुन्दरी पर घुटापमान होता है और इस गहरे द्वन्द्वपूर्ण धन में वह टूटने शिराने लगती है। नन्द उसके रूपयाग में बधना चाहकर भी उसमें उतर उठना चाहता है। उसकी कसक और पीडा मुग्ध-आमुक्त प्रेमी एवं निर्वृत्तिवादी मिथु के माथों में तो बिम्बी में भी स्वयं को 'पिट न बंटा पाने की पीडा है। इस प्रकार सुन्दरी और नन्द दोनों ही अपने-अपने ढंग में नाटकीय-कथा के द्वन्द्व को भेंतने

है, और उनका यह द्वन्द्व ही नाटक को अपरिमित शक्ति प्रदान करता है।

नाटक का प्रधान-पात्र है नन्द, जिसे नाटककार ने एक संशयग्रस्त व्यक्ति— एक प्रश्नचिह्न के रूप में चित्रित किया है। उसकी मूल स्थिति चयन के अनिश्चय में उठे रुके पैर के समान दुविधापूर्ण है— 'अस्तित्व और अनास्तित्व के बीच मेरी चेतना को एक प्रश्नचिह्न केवल एक प्रश्नचिह्न बनाकर छोड़ दिया गया है।' अथवा स्वयं नन्द ही के शब्दों में, 'मैं अपने को एक ऐसे टूटे हुए नश्वर की तरह पाता हूँ जिसका कहीं वस्तु नहीं है, जिसका कोई घरा नहीं है।' सुन्दरी के पास रहकर वह गौतम बुद्ध के पास जाने को व्याकुल है और तयागत के पास होने पर सुन्दरी से मिलने को क्योंकि वह सब जगह अपने को एक-सा भ्रमरा अनुभव करता है। वह कहा, कितना, किस बिन्दु पर जीने के लिए है, इसका उत्तर वह स्वयं नहीं जानता और दूसरों द्वारा बताए गए उत्तर उसे संतुष्ट नहीं करते। वह दूसरों के विश्वास अपने ऊपर लाद कर नहीं जीना चाहता, नहीं जी सकता। नन्द का यही द्वन्द्व उसे आज के आधुनिक मनुष्य की भासदी के निकट ले आता है। फ्रायड के अनुसार भोगात्मक और निवृत्ति को प्रवृत्तियों में जबर्दस्त द्वन्द्व चल रहा है। दोनों पक्षों में से एक की मदद देकर जिता देने से यह द्वन्द्व दूर नहीं होता। यही चिरन्तम द्वन्द्व हमें नन्द चरित्र में देखने को मिलता है।

नाटक के प्रथम अंक में दर्शक को नन्द का साक्षात्कार काफी बाद में होता है। अन्तर्मुख भावपूर्ण चेहरे से धकान झलक रही है। अपने प्रथम परिचय में ही वह काफी धका दूटा हुआ लगता है और धकान-दूटन शरीर की (आर्गेंट के कारण) उतनी नहीं है जितनी मन की। अपनी ही क्लासिसे में मरे हुए 'मृत और—जीवित' शृंग का प्रसंग जैसे सांकेतिक रूप से भीतर ही भीतर निरन्तर मरते हुए धकते टूटते हुए परन्तु बाहर से जीवित नन्द का ही चित्र प्रस्तुत करता है। इसके बाद इसी अंक में नन्द एक ऐसे प्रेमी-पति के रूप में सामने आता है जो किसी भी मूल्य पर सुन्दरी का हृदय नहीं दुलाना चाहता। चाहे इसके लिए उसे अपनी इच्छा और अपने व्यक्तित्व को दबाना ही क्यों न पड़े। वह उसके कामों में हस्तक्षेप भी कम में कम ही करना चाहता है। यहाँ वह सुन्दरी के 'चेहरे का दर्पण' मात्र ही है। इस अंक में लेखक ने नन्द के अन्तर्मुख का चित्र प्रस्तुत करना चाहा है। यही कारण है कि उसे नन्द के अन्तर्मुख के प्रतीक इयामाग को नाटक के आरम्भ में प्रस्तुत करना पड़ा है। राजदंशों को मीलती हुई छाया और इयामाग द्वारा उन पर परस्पर केंद्रने के नाटकीय व्यापार को उपयुक्त परिवेश देने के लिए अत्यन्त कुशल और काव्योचित प्रयोग किया गया है। इयामाग को अन्धकूप में भेजने का आदेश देकर जैसे सुन्दरी

१. लहरा के राजदंश : पृ० १६

• वही : पृ० १३७

शामड मनोकिशोरेण : पृ० ३६५

और मुझे जाने में सुख नहीं होने देगा । मैं उगने सुख होता चाहता हूँ परन्तु क्या सबसुख सुख होता चाहता हूँ ? क्या चाहता हूँ, यह क्यों सभी मन में स्पष्ट नहीं हो पाता ?”

मुन्दरी के उगने का नन्द के अवगाह की पुण्य घंटी जाती है । वह मुन्दरी के मन की प्रगति कहता है, प्रगल्भ भाव ने उसके होठों पर झुलना चाहता है, उसके बानों को गहराता है, हर क्षण में उसकी हाँ में हाँ मिलाता है और चदन लेप की बटोरी भिगोने में निरन्तर दर्पण पकड़ने तक के सभी काम करता है । दर्पण टूट जाने पर नन्द मुन्दरी का प्रगाथन करने में व्यस्त है तभी अन्तरा मन्देस मानी है कि भगवान् गौतम बुद्ध मित्रा के निचे द्वार पर आए थे और दो बार याचना करने के बाद वे लौट गए हैं । नन्द मुन्दरी में कहता है कि उसे जाकर इन प्रमाद के लिए तपायन में क्षमा माँगी चाहिए । मुन्दरी शीघ्र लौट जाने के वादे पर जाने की अनुमति दे देती है । मुन्दरी की बानों और उसकी मुस्कराहट में प्रभावित होकर वह जाना स्वीकृत करना चाहता है परन्तु तब मुन्दरी उसे रकने नहीं देती । नन्द का मुन्दरी में यह कथन कि, ‘मुझे, नश्वर वही करना है जो तुम चाहोगी, धीरे धीमे ही करना है जैसे तुम चाहोगी । नहीं ?’ द्वितीय अंक के अन्त तक नन्द की स्थिति का भव्य चित्र प्रस्तुत करता है यद्यपि बार-बार नन्द का अव्यवस्थित होना, खो जाना, उगना प्रसन्नता, घनिष्ठता और आत्म-नश्य चित्र को आन्तरिक रेखाओं को भी स्पष्ट प्रकट कर देते हैं । मनोवैज्ञानिक दृष्टि से नन्द मुन्दरी के अहं का दर्पण है और द्वितीय अंक में मिथुनों की आवाज़ में उसका डगमगाना और अन्ततः गिरकर टूट जाना तृतीय अंक की चरम घटना का प्रतीकान्वित संकेत है । ववूतरो की ध्वनि, हवा और सुटक बटैया की आवाज़ से नन्द के परेमान होने में ‘साराक वास’ की स्थिति है ।

तृतीय अंक का आरम्भ मुन्दरी और अक्का के वार्तनाप द्वारा कमलताल से राजहंसों के चले जाने की सूचना देता है, जो साकेतिक रूप में नन्द के ही चले जाने की सूचना है । मुन्दरी को अब नन्द की प्रतीक्षा नहीं है । उसके सो जाने पर अक्का और श्वेतांग के द्वारा नन्द और गौतम बुद्ध के मादात्मार की घटना ज्ञात होती है ।

१. सहरो के राजहंस : पृ० ८६

२. वही : पृ० १०८

उपरशन्ती कंठा बाट कर दीक्षित चिथे जाने के बाद तिम प्रकार कुमार ने उनका भिक्षा-पात्र सम्वीबाग कर बुद्ध को बिना प्रणाम किए निहत्थे जंगल की ओर प्रस्थान किया, इस गवछा वर्णन स्वर्नाम करता है। तभी भिक्षु आनन्द के साथ नन्द आता है। उसका मिर मुँडा हुआ और शरीर क्षन-विक्षत है। उनको बातचीत से पता चलता है कि नन्द ने बिहार में सीधे वन में जाकर व्याघ्र से मुक्त किया और तमागत की आशानुसार भिक्षु आनन्द तब से छाया की भाँति उसके पीछे लगा रहा है। भिक्षु के चले जाने पर कोई हर्द मुन्दरी को देखकर नद लगभग तीन घूंट का एका-साप सोलता है जिससे नन्द के मन की दशा और उसके वन जाने के कारण का ज्ञान होता है। वह मरे हुए मृग को देखने की तालसा से जंगल में गया और वहाँ गुरगुरा कर सामने से आते व्याघ्र से उलझ पड़ा। वह मोचता है — आत्मरक्षा और आत्म-विनाश इन दो प्रवृत्तियों के बीच में एक साथ जिया — कैसे और क्यों? ... और क्या उस तरह जोकर मृग मिया? वह क्या मुख की ही खोज थी जिसने उस तरह जीने के लिए विवश किया? (आने की दीपाधार की ओर जाना हुआ) या यह केवल मन का विशोह था — बिना विश्वास एक विश्वास के अपने ऊपर लदे जाने के लिए? वह केश-काट लेने की हास्यास्पद ममकता है क्योंकि उसे विश्वास है वह सुन्दरी से अब भी उसी प्रकार अनुराग रखता है। परन्तु सुन्दरी के व्यवहार और उससे यह सुनकर कि “...लौटकर वे (नन्द) नहीं आए। जो आया है, वह व्यक्ति कोई दूसरा ही है।” तथा नन्द की उपस्थिति में भी सुन्दरी को अपने आप को धकेला कहना एक और यदि नन्द को नितान्त धकेला और असहाय बना देता है तो दूसरी ओर उसके मयार्थ का सामना करके मन के सम्पूर्ण द्वन्द्व और वास्तविकता को उगल देने का अद्भुत साहस भी प्रदान करता है। उनके संवादों का एक-एक शब्द जैसे उनके पारस्परिक सम्बन्धों के तारों को कसता चला जाता है और अन्ततः सुन्दरी अपने पर से अधिकार खी देती है तथा नन्द भी असह्यता के चरम पर पहुँच जाता है और वह तार अपनी अन्तिम एंडन के साथ कसभसाकर अचानक टूट जाता है — नन्द के आहत भाव से चले जाने पर।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रवृत्ति और निवृत्ति के द्वन्द्व में पिसते हुए नन्द की पीड़ा उस आधुनिक बीराहे पर खड़े उस नंगे व्यक्ति की पीड़ा है, मनुष्य की पीड़ा है जिसे मभी दियाए नील लेना चाहती हैं और अपने की ढंकेने के लिए जिसके पास आचरण नहीं है। जिस किसी दिशा की ओर पैर बढ़ाता है, उसे लगता है कि वह दिशा स्वयं अपने घ्रुव पर उगमगा रही है और वह पीछे हट जाता है। वह प्रत्येक स्थान पर अपने को एक-सा अधूरा अनुभव करता है। नन्द वास्तव में मन के उस अदृश मृग के ही समान है। वह सुन्दरी और तमागत दोनों शिकारियों के बाणों से

१. लहरी के राजहंस । पृ० १२६

२. वही : पृ० १२२

बच निकलना है परन्तु अपने भीतर की ही कलाति में ग्राह्य हो जाता है।

प्रायाद का एक दिन की मल्लिका की ही भांति सहरो के राजहंस की सुन्दरी भी नाटक का वह केन्द्र है जिसकी परिधि में शेष सभी पात्र चक्कर लगा रहे हैं। कामोन्मत्त के आयोजन में व्यस्त सुन्दरी का दर्प, रूप-गर्व, यशोधरा के प्रति उसके व्यंग्य और रूप-आकर्षण एवं प्रणय पर बुद्धि-आत्म-विश्वास की चटकीली-भटकीली नुकीली रग-रेखाओं के समक्ष नन्द बहुत दबा-घुटा और अमहात्म्य-सा प्रतीत होता है। और नन्द ही नहीं नाटक सृजन के दौरान 'नाटककार और परिचालक दोनों उस चरित्र के हाथों पराजित होने के लिए विवश थे।'

नाटक के तीनों अंकों की प्रदर्शित घटनाएँ सुन्दरी के कक्ष में ही घटित होनी हैं। सुन्दरी मल्लिका के साथ कामोत्सव के विषय में बात करती हुई प्रवेश करती है। उसके व्यवहार और सवादों के निश्चयात्मक स्वर में यह स्पष्ट है कि वह अपने आप पर बहुत निर्भर करती है। मन में जान आने से ही सोच लेती है कि वह पूरी हो जाएगी। सुन्दरी में रूप-गर्व और दर्प इतना है कि वह देवी यशोधरा पर व्यंग्य करने से भी नहीं झुकती। अलका से उसका यह कथन—'अलका! नारी का आकर्षण पुरुष को पुरुष बनाता है, तो उसका अपकर्षण उसे गौतम बुद्ध बना देता है।' इसका प्रमाण है। वह अपने अहंकार और दर्प में गौतम बुद्ध की महानता भी स्वीकार नहीं कर पाती और प्रवृत्ति एवं भोगवाद के समक्ष उनकी कृति का परिहास करती हुई कहती है—'कोई गौतम बुद्ध से कहे कि कमलताल के पास आकर इनसे (राजहंसों से) भी वे निर्वाण और अमरत्व की बात कहे। ये खोज से खोज मिलाकर बकित दृष्टि से उनकी ओर देखेंगे—फिर कापती लहरें जिधर से जाएंगी, उधर की तरफ जायेंगे। सोचती हूँ उस दिन एक बार गौतम बुद्ध का मन नदी-तट पर जाकर उपदेश देने की नहीं होगा।' एक मनोविश्लेषक की भांति सुन्दरी यह समझती है कि सिद्धार्थ के मन के दमित काम ने उदात्तीकृत होकर उन्हें त्यागित बना दिया है, 'देवी यशोधरा का आकर्षण यदि राजकुमार सिद्धार्थ को बाध करता, तो क्या आज भी वे राजकुमार सिद्धार्थ ही न होते?' सुन्दरी की इन गर्वोक्तिओं का उपयोग नाटककार ने 'नाट्य-विडम्बना' के रूप में अत्यन्त प्रभावशाली ढंग में किया है।

द्वितीय सुन्दरी को समझत-इसीलिए धृष्टा नहीं लगता क्योंकि वह नन्द के अन्तर्भूत का साकार रूप है। उसे अनुभव होता है कि वह उन कर्मचारियों में से है जो 'यहाँ के होकर भी यहाँ के नहीं हो पाए।' इसीलिए बाद में जब नन्द का यह रूप

१. सहरो के राजहंस : पृ० ३६

२. वही : पृ० ५३

३. वही, पृ० ५६

४. वही : पृ० ५५

उभरता है गो वह नन्द को भी 'आज का बरिषा' बतानी है। सुन्दरी इसासां को पहिले के अन्धकार में उभरता देती है क्योंकि उमरी भागों का भाव देगतर उने मरा उभरता होती है।

बामो मर का प्रचण्ड उगाह सुन्दरी को नन्द और उसके धके टूटे मन की बातों में कोई रुचि नहीं देने देता। नन्द के आधे-आधे धुंधों के गंराओं के उतर वह एक एक मरिष के मरार में 'हा - ह' बानी मुझ में देती है घबरा महिषा की सेने का आपत भाव बतानी है। यही सुन्दरी प्रतिधियों की धँडने की व्यवस्था आदि के सादेन घनांक को देती है गो धरने उगाह में नन्द को बोनने या अतनी बान बहने का घबरा नहीं देती। उममें घातम-मग्मान इतना घबिष है कि नन्द के अतिधियों को घुमाने के लिए जाने को वह अतमान का विषय समझती है और देरी घरोपरा के घासीर्याद को आगमयना की भीमा बहने में भी नहीं टिपतानी।

नन्द सुन्दरी के धँडने का ऐसा दाँव है जिसमें वह अपने मह का प्रतिबिम्ब देगतर आगम-मुष्ट होती जाती है। मरिष में यह जानकर कि सभी अतिधियों ने आने में अगमयंगा प्रकट की है और अच्छा हो यदि बामोमर का आयोजन अपने दिन रगा जाय यह आज्ञा मरिषी गो पृकार उठती है—'बामोमर बामना का उगम है, आयं मरिष। मैं अपनी आज्ञा की बामना बत के लिए टाल रगूं। क्यों? मेरी बामना मेरे अन्तर की है। मेरे अन्तर में ही उसरी पूर्ति भी हो सतनी है। बाहर का आयोजन उसके लिए उनना महत्व नहीं रगना जिनना कुछ लोग समझ रहे हैं।'

दूगरे अक का प्रारम्भ प्रेमी नन्द और रूपवती सुन्दरी के प्रति उसकी मुग्धावस्था का धिप्रण करता है। नन्द उगके प्रसाधन में महायता भरता है। मिशुओं की बाबाइ रखने पर नन्द के हाथों में दर्पण का डगमगाना और अन्ततः गिरकर टूट जाना तृतीय प्रक में सुन्दरी के अह-टूटने की चरम घटना का सुन्दर प्रतीकात्मक संकेत है। नन्द के सुन्दरी से स्पष्ट यह कहने पर भी कि दर्पण का टूटना आकस्मिक है और वह उस समय कुछ नहीं सोच रहा था, फिर पाठक दर्शक के समक्ष और शायद सुन्दरी के सामने भी उसका भयानक अन्तर्द्वन्द्व प्रगतरता से प्रदर्शित हो जाता है। अतका द्वारा गौतम बुद्ध के द्वारसे लौटजाने की सूचना के बाद सुन्दरी के व्यवहार से स्पष्ट है कि अपने भीतर वह जितनी ही अव्यवस्थित और भयभीत होती है बाहर से उतनी ही अपने को व्यवस्थित, विदग्ध और निर्भय निर्द्वन्द्व प्रकट करती है। यह व्यवहार उसकी दृढ़ इच्छा-शक्ति और सबल व्यक्तित्व का चेतक है कि इन भीषण द्वन्द्व के क्षणों में भी वह नन्द को प्रसाधन करने पर बाध्य बर देती है। जाते-जाते भी नन्द को स्वीकार करना पड़ता है कि, 'मुझे सदा वही करना है जो तुम चाहोगी और वैसे ही करना है जैसे तुम चाहोगी।'

तृतीय अंक के आरम्भ से ही यह प्रकट हो जाता है कि नन्द अभी नहीं लौटा और सुन्दरी अब उम विषय में कुछ भी नहीं सोच रही है, यद्यपि बाहर से उम बात की इतना दृष्टपूर्वक टालना ही यह संकेत देना है कि मन ही मन वह इस विषय में किन्ना सोच रही है और चिन्तित है। हमों के विषय में अलका से बात करते हुए, जैसे वह प्रत्यक्ष रूप में नन्द के विषय में ही बात कर रही है—“परन्तु राजहंस चाहते थे • कम-से-कम एक उनमें अवश्य चाहते थे। क्या उनके पगों में इतनी शक्ति रही होगी कि वे अपनी इच्छा से कहीं उड़कर चले जाते ? फिर जिस साल में इतने दिनों से ये, उमका अम्पाम उसका भाकर्षण, क्या इतनी आसानी से छूट सकता था ?” प्रथम अंक में अलका के समक्ष सुन्दरी ने यशोधरा पर व्यंग्य किया था कि यशोधरा का आकर्षण सिद्धार्थ को बाध नहीं पाया, इसीलिए वे उसे छोड़कर चले गए। अब नन्द के न लौटने से, अनेक आशंकाओं के कारण वह अपने-आप को बहुत छोटा अनुभव कर रही है और कहीं उमका यह रूप अलका के सामने प्रकट न हो जाये या इससे पहले कि अलका सुन्दरी के विषय में भी वही सोचे जो सुन्दरी ने यशोधरा के विषय में सोचा था, सुन्दरी अपनी ओर से ही स्थिति स्पष्ट करते हुए कह देती है—“मैंने उन्हें भेजा था, तो एक विद्वान के साथ भेजा था। चाहनी तो रोक भी सकती थी। परन्तु रोकना मैंने नहीं चाहा, क्योंकि वंसा करना दुर्बलता होती। अब इतना मनोप तो है कि दुर्बलता वही थी, तो मुझ में नहीं थी।” लगता है यह स्पष्टीकरण सुन्दरी जैसे अलका को कम और स्वयं की अधिक दे रही है। निराश और धनी-हारी सुन्दरी के सो जाने के पश्चात् भिक्षु-आनन्द के साथ भिक्षु वेस में नन्द आता है। उसके सामने कोई सरोच नहीं है, उसके हृदय में सुन्दरी के लिए अब भी वही अनु-राग है अब भी नन्द की आत्मा में उसके रूप की वही छाया है। नन्द द्वारा विशेषक को गोपा करते ही सुन्दरी कुनमुना कर उठ बैठती है। नन्द के प्रति उसका व्यवहार बहुत ही घोर बर्तोर है। वह नन्द को कोई दूगरा ही व्यक्ति और उसकी उपस्थिति में भी अपने आप को घकेला बहती है। वह नन्द द्वारा अपनी स्थिति स्पष्ट करने के उद्देश्य में बड़े गंवे लम्बे-लम्बे सवालों का उत्तर एक-एक वाक्य के उद्गार मुँह सवालों में देकर नन्द को आहत, स्तब्ध, असह्य, हताश, व्याकुल और उत्तेजित करती जाती है। वह नन्द को जग-जग में बार-बार प्रभावित हो जाने वाला साधारण व्यक्ति बहुर उमका और उसके अन्तर्द्वन्द्व का मजाक उड़ाती है। अत्यन्त धार्मिक और साहज में नन्द का सामना करने वाली सुन्दरी नन्द के जाने तक किसी तरह अपने को सभाने राखती है और उसके जाने ही तिसकनी हर्द हयेलियों पर धौधी हो जाती है। यहाँ धार अपनी ही बनानि से भरने वाला मृग सुन्दरी का श्रुतीक बन जाता है क्योंकि

१. राजहंस के राजहंस : पृ० ११२

२. वही, पृ० ११४

नाट्य का 'दीर्घ मुद्र' घनत्व और शक्ति या घनत्व की स्थिति को प्रदर्शित करने में भी उपयोग कर लेता है। मुद्रों के अलावा, उनके आत्म-विकास और आत्म-प्राप्ति पर बहुत बड़ी ध्यान देता है जो उन भीतर ही भीतर छिपी होती है। दीर्घ-मुद्र, घनत्व, नन्द प्रकाशितों में भी प्रकाश में होने वाली मुद्रों में घनत्व-आत्म में रह जाती है।

इस मधुर नाटक के अन्तर्गत आत्म-विकास में व्यापक अन्तर्गत देखा और करके मग्न भीतर ही एक व्यापक दृष्टि देती है। आत्म-विकास की भाँति ही-मूर्ति में देखा गया मग्न, उन भाँति ही-मूर्ति में व्यापक है। फिर भी उन परिदृश्य की मधुरता के लिए ध्यान दे। 'अन्तर्गत' में व्यापक घनत्व का प्रिय और उपरान्त प्रेमी पुरुष है जिस भोग में नन्द के आत्म-मूर्ति और आत्म-मग्न प्रेम का आत्मिक रूप प्रकट करने के लिए गया है। यह व्यापक मुद्रों के मन में उत्पन्न पैदा करता है और नन्द की विशेष प्रिय है। आत्म-विकास के रास्ते में पर पाकर पैसे के आत्म-विकास में उसे घनत्व में आत्म दिया जाता है परन्तु घनत्व की अनुप-विकास में मुद्रों उग मुद्र भी करवा देती है। द्वितीय घनत्व के आरम्भ में भी नैपथ्य में व्यापक का स्वर मुद्रों देता है। व्यापक आत्म-विकास में एक प्रतीक-आत्म है। वह नन्द के घनत्व का प्रतीक है और नन्द के मन की मधुरता की ही रंगारंग करता है। उसका उद्गातार आत्मिक मोक्ष बाले मन का ही मग्न है। छाया (चीन), प्रतीक रूप से उन परोक्ष की छाया है जिसके पक्ष में वह बचना चाहता है। यद्यपि नाटक के नये संस्करण में लेखक ने इस पात्र की काफी सुधारने का प्रयास किया है फिर भी यही-यही यह यद्यपि द्वितीय और आत्म-विकास-आत्म प्रतीक होता है। डा० सुदेश प्रदत्तों का यह कथन कि व्यापक नाटक में एक प्रतीक तो बन जाता है किन्तु वह पात्र नहीं रह जाता, और नाटक चाहता है सशक्त, जीवन्त पात्र - अस्पष्ट, निर्जीव प्रतीक नहीं।^१ तथा नैपथ्य से संगीत रास्ते के समान जिस प्रकार से व्यापक का उपयोग किया गया है वह नाटकीय दृष्टि से कभी भी वांछित नहीं है, क्योंकि रंगशाला में नाटकीय पात्र कभी भी केवल स्वर के रूप में दर्शकों को प्रार्थना नहीं हो सकता; वे जिस पात्र की आवाज सुनते हैं उसे देखना भी चाहते हैं।^२ नाटक के नए रूप की देखते हुए पूर्णतः सत्य नहीं बने जा सकते। अब लेखक ने व्यापक की तृतीय अंक से हटा दिया है और द्वितीय अंक के नैपथ्य वाले संवाद भी काफी कम कर दिए हैं। इस संदर्भ में फ्रायड के शब्दों में नाटककार से यही कहा जा सकता है कि प्रतीकों के रूप में प्रयुक्त वस्तुओं का अपना स्वरूप, प्रतीक बन जाने के कारण, समाप्त नहीं हो जाता।^३

१. विवेक के रंग पृ० ४०६

. वही, पृ० ४०६-४१०

. फ्रायड मनोविश्लेषण : पृ० २१२

धुन मिलानकर हम कह सकते हैं कि सहरों के राजहंस चरित्र-मूर्ति की दृष्टि से हिन्दी के उन विभिन्न नाटकों में से है जिनमें प्रत्येक पात्र अपना विभिन्न चरित्र रखा है तथा अपने विभिन्न स्तर और सप में बोला है। इसके सभी प्रमुख पात्र अपनी अपनी ही प्रभावशाली हैं। डा० गुरेरा अफझी के शब्दों में हमें नाटकीय अन्तर्ग्रन्थ को धातुनिक मगिमा दी गई है और पात्रों का गहरा चरित्रात्मक हुआ है। सहरों के राजहंस का नाट्यकार वर्तमान जीवन में निहित जटिल सपनों की गत तक पहुँचने में और अपने सम्बन्धों, परिस्थितियों से सृष्टे हुए दृष्टे और गणितन पात्रों की विनम स्थितियों को सब पर साधार करने में, निश्चित रूप से पूर्णतः सफल हुआ है।

आधे-अधूरे

आधे-अधूरे रूपाणि प्राप्त नाटककार मोहन राकेश का नया नाटक है। इसमें नाटककार ने पहली बार ऐतिहासिक-मर्म-ऐतिहासिक परिवेश और पात्रों के माध्यम से आधुनिक और समसामयिक संवेदन अभिव्यक्त करने के स्थान पर आधुनिक परिवेश में समसामयिक पात्रों के माध्यम से आज की संवेदना से प्रत्यक्ष साक्षात्कार करने का प्रयास किया है। मोहन राकेश ने आषाढ़ का एक दिन के कालिदास के स्वर में कहा था, 'मैंने जब-जब लिखने का प्रयत्न किया, तुम्हारे और अपने जीवन के इतिहास को फिर-फिर दोहराया।' कालिदास से लेकर नन्द और महेन्द्रनाथ तक की यात्रा लेखक के पूरे रचनात्मक व्यक्तित्व उसकी छटपटाहट और मान्यताओं का एक महत्वपूर्ण दस्तावेज है, जिसमें उसने पुरुष और नारी के पारस्परिक सम्बन्धों के इतिहास को बार-बार दोहराया है। राकेश के आषाढ़ का एक दिन के कालिदास मल्लिका और विलोम, सहर्षों के राजहंस के नन्द, सुन्दरी और भिक्षु और आधे-अधूरे के पुरुष एक, स्त्री और पुरुष चार—एक दूसरे के प्रतिरूप हैं। कालिदास मल्लिका से भागना चाहता है, नन्द सुन्दरी से, पुरुष एक स्त्री में—पर भाग कोई नहीं पाता। विलोम, भिक्षु और पुरुष चार भिन्न हैं—अलग करने और मिलाने की बड़ी है। तीनों पुरुषों का स्त्री की छोड़कर निर्वाह नहीं। इसी तरह तीनों स्त्रियाँ पुरुषों से प्रताड़ित होने पर भी उन्हें छोड़ और भुला नहीं सकती—अजीब बेचारगी है।

आधे-अधूरे में भारी-भरकम घटनाएँ नहीं हैं। इसमें पात्रों की मन स्थितियों और संवेदनाओं की ट्वराहट को आन्तरिक विस्फोट के रूप में तीव्रता में चित्रित किया गया है। चरित्रों में तीखा अन्तर्द्वन्द्व है। प्रत्येक चरित्र धृष्ट है अभाव और दुष्टाओं के आशोक और विषाद से अभिराप्त है, अपने पारिवारिक नातों में आत-नित और नुद्ध है। हर कोई अपने को दूसरे से बेगाना और अजनबी अनुभव करता है।

१. आषाढ़ का एक दिन : पृ० १०३

२. नटरंग : मधुसूतक १०-११ : पृ० ५३

द्विगमे मध्यविन्तीय स्तर में बह कर निम्न मध्यविन्तीय स्तर पर आए हुए सहरो परिवार का कटुयाहट-भरा चित्रण किया गया है। विद्वम्बना यह है कि व्यक्ति स्वयं अपूरा होते हुए भी दूसरों के अपूरेपन (?) को सहना नहीं चाहता और कात्थनिक पूरेपन की तलाश में भटककर अपनी और दूसरों की बिन्दगी को नरक बना देता है। नाटककार द्विग व्यक्ति को कुछ विनोद व्यक्तियों या परिवारों तक सीमित न मानकर सामान्य मानता है। सम्भवतः इसीलिए वह अपने पात्रों को कोई विनिष्ट नाम न देकर उन्हें—काले सूट वाला आदमी, पुरुष एक, पुरुष दो, पुरुष तीन, पुरुष चार, स्त्री, बड़ी लडकी, छोटी लडकी और लडका कहता है (यद्यपि बाद में उनके नाम भी दिए गए हैं), तथापि यह स्पष्ट है कि उसने पात्रों को व्यक्तिगत वैशिष्ट्य—उनका 'अपना एक माहा, अपनी एक शस्त्रियत'—देने के स्थान पर उन्हें एक-जातिगत रूपों में उभारना चाहा है। सभी नाटककार को मान्यता है कि रास्ते में टकराने वाले किसी भी व्यक्ति को लेकर यह नाटक चल सकता है। इसके अतिरिक्त जहाँ सब के सब बिल्कुल एक से हों, अलग-अलग भुग्वीटों के नीचे एक से चेहरे वाले हों, वहाँ उन्हें अलग-अलग चेहरा कैसे दिया जा सकता है ?

नाटक की प्रस्तावना में पुरुष (काले सूट वाला आदमी) कहता है कि 'मैं इसमें (नाटक में) हूँ और मेरे होने से ही बहुत कुछ इसमें निर्धारित या अनिर्धारित है।'। लेकिन नाटक में मुख्य और केन्द्रीय पात्र पुरुष महेन्द्रनाथ—नहीं स्त्री—सावित्री—बन जाती है (मोहन राकेश के तीनों नाटकों में ऐसा हुआ है। नाटककार ने कानि-दास, नन्द और महेन्द्रनाथ को मुख्य चरित्र बनाना चाहा परन्तु अन्त तक मल्लिका, सुन्दरी और सावित्री ही केन्द्रीय पात्र बन गई)। आधे-अधूरे की सावित्री एक ऐसी नीकरी पेशा स्त्री जिमकी—'उम्र बानीस को छूती; चेहरे पर यौवन की चमक और चाह फिर भी क्षेप' है। वह निकम्मे और लिजलिजे और आत्मविश्वासहीन पति के प्रति धीज से भरी घर की टूटती-बिखरती बिन्दगी से ऊब कर पिछले बीस बार्डन सालों से अपनी कल्पना के एक पूरे आदमी की तलाश में वह इधर-उधर भागती रही है। अपने माई और अपनी शस्त्रियत वाले पूरे आदमी की तलाश में वह अधूरे आदमियों से टकरा-टकरा कर लौटती है और अपनी खोश में चीखती-बिल्लाती, तार-तार होती है और उसी अधूरे-पुरुष महेन्द्रनाथ के साथ जीने के लिए मजबूर होती है।

विवाह के दो वर्ष के भीतर ही महेन्द्रनाथ सावित्री को एक पूरे आदमी का आधा-बोधाई से भी कम, एक लिजलिजा और निपचिपा-सा आदमी लगने लगता है और पूरे आदमी की तलाश में उसके सामने सबसे पहले आता है—महेन्द्र का मित्र जुनेजा, जो पैसे और दबदबे वाला एक काटया व्यक्ति है। जुनेजा के साथ कोई मार्ग न मिल पाने के कारण उसकी दृष्टि निवृत्त घर टिक्ती है। जिमके पास एक बड़ी

[illegible]

‘अपने-आप में सतुष्ट, फिर भी आगन्निह’ सिधान्तिया, ‘अपनी सुविधा के लिए जीने का दर्शन’ लिए जगमोहन, चेहरे पर बुजुर्ग होने के साथे एहमाम के साथ वादपान वाला जुनेजा सब के सब मूलनः ‘त्रिद्विगी से लड़ाई हार चुकने’ की भावना में छटपटाते, सधय के लिए अक्षम, खोखले, पत्तापनवादी, कुण्ठाओं के पोते पुरष

मे रुई है, जो चले हवा की चीज नहीं लेने देती।

सोनी चरकी बिन्नी में और ज्यादा दिखता है। इसके भाव, स्वर सात, हर चीज में दिखते हैं। उस सोन और अमरगोश के भाव प्रकट करने में अपनी बहन की समझना बानी है। दारुमेलन वगैरे की समझ में ही वह कौनोना पड़ने और स्त्री-पुरुष के दोन समझ में दिखवानी लेने पगी है। इस प्रकार मनोवैज्ञानिक दृष्टि में उसमें 'मनोवैज्ञानिक' के अलग दिशाई पड़ने हैं। बिन्नी अत्यन्त मिर घटी, मुँहपट, जिह्वा, आत्मवेष्टित, बिगरी लड़की है जो अस्मानित होकर 'भीतरी कथा' में बन्द होती है और अन्त 'उम बँद में निवचना ही अस्माँवार कर देती है।

पढ़ते अमरगोश के 'बहरे में हमी' अन्तनी कड़वाहट में आज की युवा पीढ़ी की पीसा, आर्दीकार, पनाशन और आक्रोश तथा आन्तरिक तनाव को अपने तेड़ावी रंग से प्रकट करती है। इसीग वर्योय अमरगोश बनता शुरू करने से पहले ही विरक्त और निरम्मा होकर बैठ गया है। उसकी प्रकटन गहानुभूति पिता के प्रति (क्योंकि पापद उन दोनों में बड़ी गहरी गमाना है) और मा के प्रति प्रकट विनृणा एवं अमहमति है। बामराज और जीवन के मध्याह्न से भूँह मोड़कर अभिनेत्रियों की तस्वीरों, यौन विषयक पुस्तकों से रोमांस के बीच जिन्दगी बिता रहा है। प्रसिद्ध मनमन्थवेष्टता देवनाँकि ऐमिंग के कथनानुसार 'यौन हस्यो तथा यौन चित्रों में दिलबग्गी स्वाभाविक तथा साधारण है, बगर्ने कि वह एक बहुत ही भयंकर मनोवेग के रूप में परिणत न हो जाए।' अमरगोश का एमिजावेष टेलर, भाई हैवन, शर्तें मैकवेन आदि की तस्वीरें वाट-वाट कर रखता मनोवैज्ञानिक दृष्टि में विमर्शित्यनवाद के काफी निकट है। मिथानिया के समक्ष अमरगोश का व्यवहार और अभिनय उसके मन की धुणा, व्यग्य और कड़वाहट को व्यक्त करने में पूर्णतः सशम है। 'अन्तराल-विलम्ब' में पूर्वं मिमेट कर विलीन होते हुए प्रकाश और डूबते सगीत के भाव बँची में बटनी तस्वीरों की एक अनवरत चक् चक् चक् की आवाज जैसे मानवीय सम्बन्धों के बटने जाने का सकेन करती है।

चरित्रों की टूटन, जलन और वेगानेन को और अधिक उभार देने के लिए, उनके अन्तर्द्वन्द्व, आक्रोश, विषाद और निरक्तता को और अधिक तीखा करने के लिए मंच निर्देश और मंच सज्जा, संगीत और प्रकाश की साकेतिकता और प्रतीकात्मकता का

आधर लिया है। कमरा जैसे उसमें रहने वालों और उनकी स्थितियों का ही प्रतीक है। पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों की भांति कमरे में भी 'जो कुछ भी है, वह अपनी ओरों के अनुसार न होकर कमरे की सीमाओं के अनुसार एक ओर ही अनुपात में है। एक चीज का दूसरी चीज से रिश्ता तात्कालिक सुविधा की मांग के कारण लगभग टूट चुका है।' तीन तरफ से कमरे में भाँकने वाले तीन दरवाजे जैसे तीन पुरुषों के ही प्रतीक हैं, जिनसे होकर सावित्री कमरे के अन्दर के जीवन से भाग जाना चाहती रही है। इसी प्रकार अब टूटा टी सैंड, पटी कित्ताबें और टूटी कुर्नियाँ भी व्यक्तियों के निरन्तर टूटते जाते अवशेष हैं। प्रथम प्रवेश में ही 'स्त्री कई कुछ मर्दानों बाहर से आती है। कई कुछ में कुछ घर का है, कुछ दफ्तर का, कुछ अपना।' घर, दफ्तर और अपने चोम से पिमती हुई सावित्री के जीवन की उत्सर्जन काफ़ी स्पष्ट हो जाती है। तस्वीरों को कंचों से कतरता हुआ अशोक जीवन के बटते हुए सम्बन्धों और मूल्यों को व्यञ्जित करता है। छोटी बच्ची का खाली कमरे को एक सिरे में दूसरे सिरे तक (जबकि घर में कोई नहीं है, सब कुछ टूट चुका है) बिसलते हुए पार कर जाना खोपलेपन और खालीपन की भयानकता को और भी भयावह बना देता है। 'एक पण्डित की आत्मा की ध्वस्त करता हल्का संगीत' तथा 'आकृतियों पर धुँपताकर कमरे के अलग-अलग कोनों में सिमटता विलीन' होना प्रकाश और स्थान-स्थान पर मौन तथा चुप्पी का प्रयोग पारस्परिक संपर्क-मूर्च्छा के टूट कर भी पूर्णतः न टूट पाने की व्यथा को रेखांकित करते हैं। नाटक के समाप्त होने से ठीक पहले स्त्री निश्चल-सी चुनचाव एक कुर्मी पर बैठ जाती है और उस दरवाजे की तरफ तारती रहती है, जो इस कमरे को बाहर की दुनिया से जोड़ता है। बच्ची उस दरवाजे के भीतर है जो अन्दर के हिस्से से जुड़ा है। उसने भीतर में कुँटी लगा ली है और सोचने में इस्तर कर देती है। पति को भीतर लाया जा रहा है, बेटे के गहारे। जैसे परिस्थितियों के उग धनस्यूत को वहीं से भी तोड़ पाने में असमर्थ बनी बहो बरबर नाटने को रिरा और निरन्तर स्वचरीन तथा असंगत होने जाने की नियति में आबद्ध सभी पात्र निर में जीवन के उगी नाटक को शुरू करने में पूर्व घर कर बैठ गए हैं। पदां मिलने में पहले का घर इस एक शक्तिशाली विषय है।

आधे-अधूरे की भांति और हमारे सवाद हिन्दी नाटक की एक मह-बूली उन-मल्लि है। हमने अभिव्यक्ता नाटकीय स्थितियों के ध्वस्त और दुःख विषयों के मार्ग-मार्ग में आये हैं। एक-एक संवाद चरित्रों के मन में व्याप्त अभाव की व्याख्या विवाद, जग और बुद्धि की अपनी पूरी शक्ति में अभिव्यक्ति देता है। सबका के आधे-अधूरे पन में, उनकी रचनाओं में, पात्रों में निहित व्यर्थ-प्रमाण पूर्ण तीव्रता से होता है। मुझसे में भावों की पुर्णता पादानुवृत्ता आकरने-वि- १. हमने एक- १. १.

नाटक की दुनिया का हीरो-होस्ट नाटक है। नाटक के सभी पात्र बूढ़ हैं और इसलिए उनकी प्रतिक्रिया भी उम्रिष्ठ है। परिवेश द्वारा दी गई दिग्दर्शी ही इन चरित्रों की दिग्दर्शी बन जाती है। वह उनकी कानूनी दिग्दर्शी नहीं जीते। इनमें मनाब तो बूढ़ है, पर मनाब का कोई सम्बन्ध नहीं बिना गया है। नाटककार पात्रों की भूमिकाओं में दिग्दर्शी को उचित उद्देश्य न कर उनकी अमर्य भूमिकाओं के विषय पर ही ध्यान को केन्द्रित करता है। इसीलिए इनके चरित्रों में गहरे उभारों वाली विचारधाराएँ नहीं हैं जिनकी पुनर्निर्माण, एकरमता और सपाटपन। यह नाटक है कि मादिकों के दुन्द और उनके अधूरेपन को केवल एक मादिक धारणाविज्ञान तक सीमित करके नाटककार ने जीवन की गहन मनो-वैज्ञानिक जटिलताओं में पनायत करके उसे अत्यन्त स्पूल, प्रसरित और सपाट बना दिया है। मानव-मन की गहरी दुष्टताओं के लिए केवल बाहरी कारण जिम्मेदार नहीं होते। निश्चित नाटक की स्त्री की भाँति हम नाटक में यह क्यों चाहें कि 'जो जो वह नहीं है, वही वही उसे होना चाहिए, और जो वह है।'। निमन्वेह भीतर के छाये-छाये पन को बाहर की कोई वस्तु सम्पूर्ण नहीं बना सकती, इस सत्य को अस्वीकार कर यह नाटक मुख्य मनोवैज्ञानिक धरातल के स्थान पर स्पूल भीतिवादों स्तर पर चलता है। परन्तु यह कहना नाटक से अन्याय करना है कि जगमोहन, जुनेशा और सिधानिया वीर-जहरी पात्र हैं इसलिए मंच पर उनकी उपस्थिति नाटक के गहरी स्थानों को भरने के सिवा कुछ नहीं करनी, क्योंकि सारी देखाई को ओष्ठ स्तर पर देखा गया है इसलिए महेन्द्रनाथ परिवार के वयस्क और अवयस्क सदस्य केवल एक पारिवारिक दुष्टता के साथी बनकर रह जाते हैं तथा ये सभी पात्र यांत्रिक और अवाम्नाविक हैं। नाटककार द्वारा निर्मित ससार और उसके चरित्रों के दुन्द को उम्मी रूप में स्वीकार कर लेने के बाद उसका साक्षात्कार अत्यन्त प्रभावशाली हो उठता है। परन्तु मंच-निर्देशों का आधिक्य एक ओर यदि

१. नटरंग . संयुक्तांक १०-११ - पृ० ५४

२. वही : पृ० ५०

सृष्टि के धरातल में बिना 'आधा-अधूरा' और कमजोर है, यह देखकर आश्चर्य होता है। सबसे पहले नाटक के आरम्भ में बाते गूट बाने आदमी में पहलाई गई प्रस्तावना दोष नाटक से अलग प्रतीत होती है और उसमें प्रस्तुत किए गए दावे नाटक में पूरे नहीं होते। इस चरित्र का नाटक से कोई आन्तरिक सम्बन्ध नहीं है। यह प्रस्तावना नाटक के दर्शक को परिभ्रमित और गुमराह करती है। 'नाटक में से किसी एक पुरुष को निकाल देने से भी नाटक के कार्य-व्यापार और दर्शन में कोई व्यवधान नहीं पड़ता।' अतः नाटक में चार पुरुष ही हों यह अनिवार्य नहीं। इसमें नाटक की बुनावट का डीनापन स्पष्ट है। नाटक के सभी पात्र रूढ़ हैं और इसलिए उनकी प्रतिबिम्बाएँ भी अपेक्षित हैं। परिवेश द्वारा दी गई जिन्दगी ही इन चरित्रों की जिन्दगी बनो रहती है, वह अपनी कोई जिन्दगी नहीं जीते। इनमें तनाव तो बहुत है, पर सपने का कोई रास्ता तय नहीं किया गया है। नाटककार पात्रों की भेदने की स्थितियों को उतना उजागर न कर उनकी असफल भ्रमलाल्टों के चित्रण पर ही अपने को केन्द्रित करता है। इसीलिए इनके चरित्रों में गहरे उभारों वाली विश्रामिता उतनी नहीं है जितनी पुनर्बल, एकरमता और सपाट-पन। यह सत्य है कि सावित्री के इन्ड और उसके अधूरेपन को केवल एक आर्थिक वास्तविकता तक सीमित करके नाटककार ने जीवन की गहन मनो-वैज्ञानिक जटिलताओं से पलायन करके उसे अत्यन्त स्थूल, प्रस्तरहित और सराट बना दिया है। मानव-मन की सारी दुष्यटनाओं के लिए केवल बाहरी कारण जिम्मेदार नहीं होते। लेकिन नाटक की स्त्री की भाँति हम नाटक से यह क्यों चाहें कि 'जो जो वह नहीं है, वही वही उसे होना चाहिए, और जो वह है'। निगन्धेह भीतर के आधे-अधूरे पन को बाहर की कोई वस्तु सम्पूर्ण नहीं बना सकती, इस सत्य को अस्वीकार कर यह नाटक सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक घरातल के स्थान पर स्थूल भीतिवादी स्तर पर चलता है। परन्तु यह कहना नाटक से अन्याय करना है कि जगमोहन, जुनेजा और मिथानिया वीर-बहुरी पात्र हैं इसलिए मंच पर उनकी उन्मिश्रित नाटक के खाली स्थानों को भरने के सिवा कुछ नहीं करनी, क्योंकि मारी टूँडकी को ओढ़ स्तर पर देखा गया है इसलिए महेश्वरनाथ परिवार के वयस्क और अवस्था मध्य केवल एक पारिवारिक दुष्यटना के साथी बनकर रह जाते हैं तथा वे सभी पात्र मानव और अवास्तविक हैं। नाटककार द्वारा निर्मित समार और उसके चरित्रों के इन्ड को उसी रूप में स्वीकार कर लेने के बाद उसका साक्षात्कार अत्यन्त प्रभावशाली हो उठता है। परन्तु मंच-निर्देशों का आधिकार एक ओर यदि

१. मद्रास : मधुबनाक १०-११ : पृ० ५४

२. वही : पृ० ५०

नाटककार पर उसके कथाकार के हावी होने का प्रमाण देता है तो दूसरी ओर अभिनेता-निर्देशक की स्वतन्त्रता को बुरी तरह सीमित कर देता है। नाटक के व्यावसायिक तथ्य की पूर्ति के लिए नाटककार ने कुछ हल्की नाटकीय युक्तियों का भी सहारा लिया है : बिल्ली का हवा का झिक (जो अत्यन्त अस्पष्ट है) महेंद्रनाथ द्वारा फाइलो को खोर-खोर से मारना, अखवार की रस्सी बनाना, सिगरेट के छन्दे बनाना आदि धिमी-पिटो सपाट फिल्मी युक्तियाँ हैं। सिंघानिया के प्रसंग द्वारा दिन पन्निहाम की सृष्टि लेखक ने की है, वह भी अत्यन्त स्कुल सामान्य स्तर का है। नाटककार की भरपूर कोशिश और इच्छा के विरुद्ध साविकी नाटक का केन्द्रीय पात्र बन जाती है। दोष सब पात्र कठपुतलियों की भाँति अपने इस मूलधार से जुड़े हैं। यह अलग बात है कि यहाँ कठपुतलियों के लिए स्वयं मूलधार को नाचना पड़ता है।

समग्रतः हम यह सकते हैं कि आधे-अधूरे के वे वस्तु और पक्ष चरित्र बने ही विकसितहीन और घटनाहीन हैं, पर फिर भी यह एक दर्पण प्रस्तुत करते हैं जो हमें अपने-आप से, अपने आसपास के जीवन और परिवेश से परिचिन कराना है। हमें हमारी ही दुनिया का साक्षात्कार कराता है कालिदास का पलायन, नन्द का बेचन एक प्रश्न विह्वल छोड़कर चले जाना और महेंद्रनाथ का फिर वापस आकर बड़ी मात्रा में कुछ स्वीकार लेना — लेखक की रचनात्मक यात्रा का एक इतिहास है जिसमें आज के मानव की यत्रणा, घल्ल-संघर्ष और कुछ न कर पाने की चामदी तथा छः-पट्टाट्ट-अपनी पूरी सौजन्य से व्यवन हुई है। आधे-अधूरे पात्र की अनिश्चित और अवरण घटनाहीन जिन्दगी का एक महत्वपूर्ण दस्तावेज है। इनके चरित्र आधुनिक युग के टूटने परिवार और विघटित होने हुए मानव-मूल्यों को प्रस्तुत करते हैं।

मोहन रावेरा ने मध्याह्निकी नाटकों की रचना की है। उनके नाटकों का परि-
वेस चाहे कोई भी हो परन्तु उनमें संघर्षरस—छटपटाता हुआ 'आदमी' आज का ही
है। उनकी चरित्र-नृति की प्रभावशालिता और गाम्भीर्य उनके पात्रों की मध्याह्निकी,
स्वाभाविकता और जीवन्तता में है। रावेरा की भाषा पर अगाधारण अधिकार है।
पात्रों को एक ही दृश्य क्षेत्र में संयोजित करके रावेरा अपने नाटक को मात्र एक
घोष और गजमन-वच की दृष्टि में प्रभावपूर्ण तो बता देते हैं परन्तु इनमें पात्रों का
विस्तार कुटिल हो जाता है और नाटककार को भी 'दृश्य' के स्थान पर 'गूँथ' का
आशय लेना पड़ता है। कुम मिनाहर मोहन रावेरा हिन्दी के महत्वपूर्ण नाटककार हैं
और कालिदास, कालिदास, मुन्डरी, नन्द, सावित्री, महेंद्रनाथ तथा बुल्ले का
काव्य-कल्प भी उन्मत्तनीय उपलब्धियाँ हैं।

रातरानी : दर्पन : सूर्यमुख : कलंकी

—डा० सश्रीनारायण शाल

ए० निक्कोल की धारणा है कि 'At the beginning of his career the playwright sees his dramatic personae as airy fancies, in his middle career reality weighs on him more heavily, at the end of his life, men and women become symbols of larger concepts'। पान्नु संघा-मुष्ठा और मादा बंबटस जैसे प्रतीक-नाटकों में अपना साहित्यिक जीवन प्रारम्भ करके डा० शाल ने यह सिद्ध कर दिया कि सामान्य नाटककार जिस बिन्दु पर अपने जीवन के अन्तिम चरण में पहुँचना है प्रतिभा-सम्पन्न नाटककार के लिए वह बिन्दु प्रथम-चरण भी हो सकता है। हिन्दी नाटक और रंगमंच को पूर्ण-तया गमयित डा० शाल के व्यक्तित्व में नाटकीय अनुभूति की निजता, कवि-हृदय की रचना, अभिनेता का उत्साह तथा निर्देशक की सूक्ष्म दृष्टि का अद्भुत समन्वय हो गया है। उन्होंने जो कृष्ट लिया है उस पर नाट्य-लेखन और रंगमंच के प्रत्यक्ष अनुभव की छाप है। कोणाक के परिचय में श्री जगदीश चन्द्र माथुर ने लिखा था, 'शास्त्र के दामन पर तजुब के दाग न पड़ें, तो यह दामन नहीं पताका बन कर रह जाएगा। हमें तो दामन भी जरूरत है, पताका की नहीं।'। डा० शाल ने अपनी मतत माथना द्वारा हिन्दी नाट्य-जगत् की इसी 'जरूरत' को पूरा किया है। अब तक उनके बारह पूर्णकालिक रंगमंचीय नाटक इनमें (बि० अभिमन्यु भी सम्मिलित है) तथा विभिन्न एकांकी नाटकों के चार सग्रह प्रकाशित हो चुके हैं। विवेक्य बाल-तण्ड में प्रकाशित मूखा सरोवर, तीन आगो वाली मछली, रातरानी, रत्नकमल, नाटक सोना रीना, दर्पन, सूर्यमुख और कलंकी में से अपनी मीमांसा के कारण हम केवल रातरानी, दर्पन, सूर्यमुख और कलंकी का ही अध्ययन प्रस्तुत कर रहे हैं। वैसे तो उनका प्रत्येक नाटक एक नई प्रयोग-धर्मिता को लेकर चला है परन्तु परिपक्व-दृष्टि की दृष्टि में ये चारों नाटक विशेष रूप से उल्लेखनीय और महत्वपूर्ण माने जा सकते हैं।

1. World Drama : p. 926

वह ऐसे पिता (पं० रामचन्द्र शुक्ल) की पुत्री है जिनके जीवन में केवल भ्रातृसं ही आदर्श रहा है। संगीत और साहित्य प्रेम तथा दया, माया, भ्रमता, सहानुभूति, त्याग आदि गुणों ने उसके व्यक्तित्व को अद्भुत गरिमा प्रदान की है। वह उन लड़कियों में नहीं है, जो मजनुओं की लैला बनने का स्वप्न देखती हैं। वह एक हिन्दू स्त्री है पति में थड़ा कच्चे वाली, उस पर भरोसा और विश्वास रखने वाली। कुन्तल विवाह को स्त्री-पुरुष के आत्मदर्शन का माध्यम मानती है और पति को व्यक्तित्व नहीं एक मर्यादा के रूप में स्वीकार करती है। इसका प्रमाण हमें निरंजन बाबू को लिये गए उसके पत्रों और पत्रों मध्यस्थी वार्तालाप से मिलता है। प्रथम श्रेणी में बी० ए० पास करने वाली और संगीतविहारद कुन्तल अपनी इच्छा के विरुद्ध केवल पति की आज्ञा मानकर २५० रुपये प्रतिमास पर यूनीवर्सिटी के म्यूजिक विभाग में नौकरी भी करती है और अपने आत्म-सम्मान की रक्षा करते हुए निरंजन बाबू द्वारा दियेवाई नौकरी को छोड़ भी देती है। वह प्रेस के हड़तालियों में सहानुभूति रखती है और मानवीय बर्तन को पूरा करने के लिए वह हड़ताल कर्माओं के नेता किसोरी की पत्नी की भूमिका सहायता भी करती है। कुन्तल जयदेव को भी प्रेरित करती है कि वह बर्माबागियों की भांगों पर विचार करके उनके साथ न्याय करे। निडर इतनी है कि जर्मन भीड़ में घबरेली चली जाती है। घर में लगा हुआ खीचा कुन्तल का ही प्रतीक है जिसमें सहृदय-महक समृद्धि, सुगन्ध और नये जीवन का उद्घाटन है। 'नन्दन इन की इन्द्राणी कुन्तल ही नाटक की रानरानी है। वह सभी दुःखों को जाने ऊपर लेकर जयदेव को चिन्ताओं से मुक्त कर देती है। मानी और पुनकारी के प्रति उसका व्यवहार उसकी महदयता, कोमलता और सहानुभूति का धोतक है। कुन्तल के अनुसार सामाजिक दुःख और छल-प्रपचनाओं का मूल कारण यह है कि 'आज का मारा प्राधुनिक समाज केवल शरीर के स्तर पर जी रहा है। इसी का फल है आज समाज में इतना भूठ, इतना आडम्बर, अविश्वास और हृदयहीनता।' इन्हीं विचारों के कारण और आज के युग में भी 'मिफं एक व्यक्ति' रहने वाली कुन्तल को जयदेव मध्ययुगीन कहता है।

कुन्तल का यह आदर्शवादी महिमामण्डित रूप सम्भवतः उसे केवल मध्ययुगीन भारतीय व्यक्ति ही दे पाता यदि बहुत गहरे में उसके चरित्र में एक तीक्ष्णनोर्बेजानिक दृष्टि न होता। पात्रों के संवादों, उनकी घोषणाओं और नाटक की गतियों का प्रत्यक्ष चरित्र में देखने पर यह भ्रम उत्पन्न हो जाता है कि जयदेव दोहरे और कुन्तल दोहरे व्यक्ति होने पाते हैं। परन्तु गहराई में देखने पर स्पष्ट हमें दोहरे विपरीत दिशा देता है। 'मनोर्बेजानिक दृष्टि में देखने पर कुन्तल की इस उक्ति 'मेरे पास मैं एक व्यक्ति है।' तथा जयदेव द्वारा बार-बार इसी बात को दोहराने के

वावजूद, इस पर विश्वास करना कठिन है। निरंजन कुन्तल का प्रथम प्रेम है और बार-बार विवाह को एक संस्था के रूप में मानने का आग्रह करने वाली कुन्तल का व्यवहार ही यह सिद्ध करता है कि उसके जीवन के सिद्धान्त और व्यवहार में कितनी बड़ी खाई है। दूसरे अंक में सुन्दरम के साथ निरंजन की अकस्मात् देखकर कुन्तल का काप उठना, सतञ्ज माया भुका लेना, कुन्तल का स्वयं काफी लेकर घाना और उसे देखकर जाते हुए निरंजन का बधा सड़ा रह जाना, पत्रों को वापस मागने का प्रसंग (एक ओर यह प्रसंग नाटक के प्रत्यक्ष कार्य की आवश्यकता है और दूसरी ओर अप्रत्यक्ष रूप से इसके द्वारा कुन्तल जैसे निरंजन को अपने पुराने परिचय और सम्बन्ध की याद दिला देती है), सुन्दरम द्वारा इनाम की बात कहे जाने पर कुन्तल से स्वयं उसी को माग लेने पर कुन्तल का कथन, 'ठीक ! अपने को ही दे दूंगी।' और उनके विवाह के बाद उनके चले जाने पर कुन्तल का फफक कर रो पडना और स्वगत कहना, 'सुन्दरम् ! तुमने कहा था कि इनाम में मैं कुन्तल को ही लूंगी। मैंने तुम्हें दे दिया।' आदि तथ्य इस सत्य के प्रमाण हैं कि जयदेव से अपने व्यक्तित्व की कोई आन्तरिक एकता न देख पाने के कारण कुन्तल आज भी निरंजन से प्रेम कर रही है। दूसरे अंक में कुन्तल निरंजन से अत्यन्त उत्तेजनापूर्ण शब्दों में विवाह के सन्दर्भ में संयोग और भाग्य की बात करती है (कही बहुत गहरे उसे यह टीस है कि यदि भाग्य साथ देता और उसका विवाह निरंजन से हो जाता तो सम्भवतः वह अधिक सुखी होती)। निरंजन साल कनेर और कुन्तल रातरानी है पर हजीनियर ने उन्हें ससार के बगीचे में बहुत दूर-दूर लगा दिया है। दूसरे अंक के दूसरे दृश्य में निरंजन के पुनः आने पर कुन्तल का कथन उसकी आन्तरिक दशा का सुन्दर दिग्दर्शन कराता है। निरंजन के 'नमस्ते !' कहने पर कुन्तल की प्रतिक्रिया — 'ओह ! तुम आ गए। (संभलती हुई) आप आ गए।' और निरंजन का उत्तर, हा हा, 'तुम' आ गया 'आप नहीं।' (दोनों की स्नेह स्निग्ध हंसी)। इसी दृश्य में दोनों का परस्पर समान रुचियों पर बात करना और कुन्तल द्वारा अनिमान शकुन्तलम् में विरहिणी शकुन्तला द्वारा दुष्यन्त को सिखे गए पत्र (नितुर, तुम्हारे हृदय की क्या दशा है, यह तो मैं नहीं जानती, पर मेरे अंगों को, जिनका सुल तुम्हारे हाथ में है और जिनकी भावना तुममें लगी हुई है, कामदेव दिन-रात प्रबल वेग से जलाता है) का उच्चारण तथा निरंजन द्वारा 'साईनो डी बॉर्जरक' में साईनो द्वारा राजसेन से प्रेम-निवेदन करने के प्रसंग का कथन (ओ मेरे हृदय के बसंत, मैं तुम पर फूलों की वर्षा कर दूंगी। प्रिय, मैं तुमसे प्यार करता हूँ, जीवन से बड़बड़

१. रातरानी, पृ० ६५

२. वही, पृ० ६२-६३

३. वही, पृ० ८७

विवेक में बटार, स्वयं प्रेम करने की क्षमता से बढ़कर मैं तुम्हें प्यार करता हूँ ।' कुन्तल और निरंजन की पारम्परिक भावनाओं का आदान-प्रदान ही है। कुन्तल के प्रवेदन में कहीं न कहीं निरंजन से बदला लेकर उसे भी अपने जैसी स्थिति में ले आने की भावना छिपी हुई है। फायदे जैसे मनोविज्ञानियों के अनुसार प्रेम के साथ ऐसी भावना का होना स्वाभाविक ही है। इगोलिए कुन्तल द्वारा निरंजन और सुन्दरम् के विवाह करा देने पर जयदेव का यह कथन एक मनोविश्लेषण की भाँति बहुत परम्पु मध्य प्रतीत होता है—

‘तुमने बदला लिया है। ब्राह्मण लड़के से कायस्थ लड़की की शादी।’ तया

‘निरंजन की शादी के लिए जहाँ तुम्हारे पिताजी पाच हजार रुपए लेकर भी उनके पिता को नहीं संतुष्ट कर पाए और तुम्हारी शादी टूट गई, वहाँ तुमने उसी निरंजन की शादी इस तरह मुपन में कर दी। यह बदला नहीं तो क्या है?’ जयदेव के इस संवाद के बाद रोती हुई कुन्तल का जय के हाथों में अपना मुँह छिपा लेना हमारी धारणा को और पुष्ट करने के लिए पर्याप्त है। इस सन्दर्भ में जयदेव और कुन्तल का यह काल्पनिक भी दृष्टव्य है—

जयदेव—हँ। निरंजन भावू के हृदय नहीं है क्या ?

कुन्तल—अगर वह होता तो उन्हें पहले मेरी चोट का बदला होना चाहिए था ।”

कुन्तल अपनी आन्तरिक भावस्थितियों की पूर्ति के अभाव में भीतर ही भीतर जय से संतुष्ट नहीं है। उनमें शायद सामंजस्य का कोई समान बिन्दु भी नहीं है। एक बड़ा-सा सुनसान महल, जिसमें सुनहरे कागज के फटे हुए पन्ने तेज हवा में चारों ओर उड़ रहे हैं। मैं उन उड़ते हुए पन्नों का पीछा करती हुई सारे कमरों में दौड़ रही हूँ, पर मेरे हाथ कुछ भी नहीं आता ।^१ बीमारी की हालत में बार-बार इसी एक स्वप्न को देखना भी उसके जीवन रूपी महल के सूनेपन और निरंजन का पकड़ पाने की अमफल चेष्टा को ही रेखांकित करता है। आदर्शवादी और सच्ची भारतीय नारी का नाटक के आरम्भ में परिहास में सुन्दरम् से कहा गया यह कथन मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अत्यन्त महत्वपूर्ण है—

‘भगने जन्म में तुम पुरुष होना, मैं तुम्हारी पत्नी बनूंगी ।’^२

इस सन्दर्भ में जयदेव से कहा गया कुन्तल का यह कथन भी उल्लेखनीय है—

१. रानरानी, पृ० ६०

२. वही, पृ० ६४

३. वही, पृ० ६५

४. वही, पृ० १०८

५. वही, पृ० १११.

६. वही, पृ० ३३-३४.

घाय बहने हैं न कि आप में 'इबन पगनेनिदी' है—एक आप मेरे पनि दूसरा घायवा बाहर बा व्यक्तित्व । मेरे पास भी दो शक्तियाँ हैं—एक मेरा शरीर, दूसरी मेरी आत्मा ।" कुन्तल शरीर में जयदेव की पत्नी और आत्मा में निरंजन की प्रेमिका है । नाटक के अन्त में भी भोटा में पिरो हुई कुन्तल की निरंजन ही बसा कर लाता है । पत्नी और प्रेमिका का यह द्वन्द्व ही उसके चरित्र का मूल द्वन्द्व है जो सम्पूर्ण नाटक की आत्मा में बसा रहने जाता है और कुन्तल के चरित्र तथा नाटक को एक प्राश्चर्यजनक गहराई प्रदान करता है । उद्यान-प्रेम में उमरी काम भावना का उदात्तीकरण हो गया है ।

कुन्तल का विचार है कि 'शिनो को पाने के लिए त्याग की आवश्यकता है । यह त्याग अपने को रानी कर डालने के लिए नहीं, बरन् अपने को पूर्ण करने के लिए है ।' उनके लिए त्याग का अर्थ है—प्रेम । और कुन्तल अपने त्याग (एक ओर निरंजन का दूसरी ओर अपने जीवन के मोह का) द्वारा ही अन्ततः जयदेव के प्रेम को प्राप्त करती है ।

कुन्तल का मूल द्वन्द्व जयदेव के शब्दों में यही है—'नहीं ..आओ मेरे हाथ पर हाथ रख कर बोलो प्रेम-वकेंच और मैं, यह फुलवारी, और वकेंच और मेरी जिन्दगी, निरंजन और जयदेव बोलो तुम क्या चाहती हो ? बिछर हो तुम ? क्या हो तुम ?' और यह द्वन्द्व सतह पर नहीं, इस चरित्र के आन्तरिक युनाव में अत्यन्त सूक्ष्म रूप से विद्यमान है । नाटक के अन्त में केदार के फूल की आबल में बाध कर माथे पर थोड़ा सहने वाली कुन्तल की करण-कोमल भाँकी अपने आप में एक जीवन्त कविता है ।

दयालु, सहृदय और देवोपम स्वभाव वाले इंजीनियर साहब का पुत्र जयदेव एक पूजीपति के रूप में हमारे सामने आता है । उसमें पूजीपति के सभी गुण या दुर्गुण विद्यमान हैं । जयदेव और कुन्तल के विवाह को चार वर्ष हो चुके हैं । एम. काम. पास और दो साल लॉ में फेल हो जयदेव की आयु इस समय पैंतीस के आसपास है । यह आकर्षक पुरुष इस समय पिता के छोड़े ७५ हजार रुपए, एक प्रेत (जिसमें लगभग सी-सवा-सी कर्मचारी हैं), एक भरे-पूरे घर, सुन्दर पत्नी और बफादार भाली (नोकर) का 'स्वामी' है । पिता का एकलौता बेटा—ताया (जुआ) का शौकीन, आवाद तवीयत, खुले हाथ । वह कुन्तल को मध्ययुगीन और स्वयं को '१९०० ममभक्ता है । आधुनिक से उसका तात्पर्य है शुद्ध स्वार्थी बनकर, धन एवं प्रकार बटोरकर मात्र शरीर के स्तर पर जीना । वह हर चीज का मूल्य अपने

रातरानी. पृ० १०६.

. वही, पृ० ६०.

वही, पृ० ११६.

में ही सीमित है—उन्के लिए 'स्व, चरित्र, विद्या और कला-साहित्य इन सबमें दक्षता है, स्वयं "कुन्तल, माता याया, और प्रेम-वर्तमानियों आदि (जिनपर भी वह समझता है कि उन्का अधिकार है) के प्रति उनका व्यवहार स्यात्पूर्ण नहीं है। मर्यादा बना और कोनम तो अन्य प्रेम वर्तमानियों को उनकी तनस्वाह तक नहीं मिलती। कुन्तल द्वारा किशोरी की मर्यादात्मक स्त्री को पचास रुपए दिए जाने पर वह कहता है—'तभी तो वह मर्यादा आज पाच दिनों से चल भी रही है। जब वह दस रुपए की मर्यादा होती, तब मैं देवता किशोरी की सीढ़ी।'।" इस बात में उन्की निर्दयता और निष्ठुरता प्रकट होती है।

जयदेव और कुन्तल में कोई आन्तरिक समझना नहीं है। कुन्तल में यदि साहित्य और मनीष की दृष्टि व्याप्त है तथा वह उन्के 'अन्तर्मनस्वामी की पुकार' है तो जयदेव का विचार है कि 'साहित्य, कला, धर्म दर्शन इन सबमें वायु का रोग हो जाता है। मगर और मन का मेघ कभी होना ही नहीं।'। जयदेव की मूल समस्या अधिकार और अहं बुद्धि की समस्या है। उन्के व्यवहार से दुःख होकर सहनशील कुन्तल को भी अन्तल कहना ही पड़ता है—'तुम मुझे सायद पत्नी नहीं समझते, वरन् मैं मिनी हुई महब एक औरत समझने हो। तुम मेरे पति हो, पर तुम अपने भावको महब मेरा स्वामी समझने हो। इसी तरह तुम प्रेम-वर्तमानों को अपना गुलाम समझने हो।'। इसी धारणा का परिणाम है कि वह प्रत्येक वस्तु का मूल्य रुपए में ही आँकता है। उन्के लिए यह गुण मात्र 'धर्म गुण' है। जयदेव के लिए स्त्री को लक्ष्मी कहने का धर्म है रुपया, अधिकार, आज स्त्री को पत्नी और लक्ष्मी दोनों एक साथ होना है।" वह पैसे (कार खरीदने) के लिए कुन्तल की इच्छा के विरुद्ध उसे नौकरी करने पर विवश करना है, सविम छूट जाने के डर से वह भयकर बीमारी के बाद अपना कमबार हालत में कुन्तल को नौकरी पर भेज देता है, निरजन से भी इसी-लिए टीका तख् पेन आता है कि उसकी मदद से कुन्तल को नौकरी मिल सकती है, नहीं है, योगी और प्रकाश से वह फिर इस स्वार्थ पर मित्रता करने पर तैयार हो जाता है कि वे दो गुण्डे लगवाकर जुलूस में से पुलिस पर पत्थर फेंकवा दे। परन्तु अन्तिम दृश्य में सुन्दरम के प्रसंग को लेकर वह योगी और प्रकाश को जिस प्रकार फटकार कर बाहर निकाल देता है, वह उन्के उच्च चरित्र का चोतक है। गोपनीयता

१. गतगती : ७० ४६

२. वही, पृ० ११७

३. वही, पृ० ८०

४. वही, पृ० ११६

५. वही, पृ० २६

उसके चरित्र की एक अन्य विशेषता है। उसे किसी चीज की जल्दी नहीं रहती। वह बातें छिपा रखने का आदी है। कुन्तल और निरंजन के पत्राचार तथा सारी सम्पत्ति समाप्त हो जाने की बातें छिपा रखना इसके प्रमाण हैं।

मूलतः जयदेव के चरित्र में एक आन्तरिक कमजोरी है, जो कुन्तल जैसे सबल व्यक्तित्व के समक्ष और भी उभर कर सामने आ जाती है। इसी आन्तरिक कमजोरी को जयदेव कभी शक्ति, कभी अधिकार और कभी कई-कई मुखौटे लगाकर आधुनिकता का ढोंग करके भरना चाहता है परन्तु अन्ततः स्वीकार करता है 'कुन्तल ! मैंने तुमसे कहा था न, मेरे पास दो व्यक्तित्व हैं—पर आज मैं तुमसे कहता हूँ कि ये दोनों झूठे हैं। ..तुम नहीं जानती मैं अकेले कितना निर्बल हूँ।' वह केवल धन की शक्ति समझता है और इसी कारण बैंक-बैलेंस चुक जाने पर अपने-आपको नितान्त निर्बल और असहाय समझने लगता है। सुन्दरम् के समक्ष व्यक्त की गई जयदेव की 'दुःख-संघर्ष' भेलेने की इच्छा महज शब्द जाल प्रतीत होती है क्योंकि नाटक में उसके चरित्र द्वारा इसका कोई सकेत तक नहीं मिलता।

नाटक में निरंजन को जयदेव के प्रतिपदा में रखकर एक आदर्शवादी युवक के रूप में प्रस्तुत किया गया है। लगभग पैंतीस वर्ष की आयु का यह युवक लखनऊ यूनिवर्सिटी में लेक्चरर है। आरम्भ में वह एडवोकेट पिता की हठधर्मिता के कारण चाहते हुए भी कुन्तल से विवाह नहीं कर पाता और बाद में इसी कारण, पिता से सम्बन्ध-विच्छेद करके अलग रहने लगता है। कुन्तल के प्रति उसके मन में एक अपराध-ग्रन्थि है, इसी कारण वह अपने-आपको कायर और अपराध समझता है। और इसी के परिणामस्वरूप, वह कुन्तल के कहने पर सुन्दरम् से चुपचाप विवाह कर लेता है। कुन्तल के मागने पर फौरन उसके पत्र वापस ला देता है। कुन्तल को नौकरी दिलवाता है और दयावश दिलवाई गई इस नौकरी को अस्वीकार कर कुन्तल जब त्यागपत्र दे देती है तो उसके चरित्र-बल से अभिभूत होकर निरंजन उसकी प्रशंसा ही करता है। वह विवाह को एक कर्मकाण्ड, एक स्कूल, एक परम्परा का पालन नहीं, धारमानुभूति मानता है। निरंजन स्त्री को मानव-जाति का उत्तम बंस मानता है, क्योंकि वह बलिदान विनम्रता, श्रद्धा और रूप की प्रतिमा है। उसे संगीत और साहित्य में रुचि है। वह मन ही मन अब भी कुन्तल से प्रेम करता है और उसके लिए बड़े से बड़ा बलिदान करने को तैयार है। नाटक के अन्त में बिना अपने जीवन की चिन्ता किए कुन्तल को बचाने के लिए उत्तेजित भीड़ में घुसकर उसे उठा लाना इसका प्रमाण है।

कुमार्वती देवी श्रीवास्तव उर्फ सुन्दरम् लगभग अठ्ठादस वर्ष की सुन्दर, उन्मुख और सहृदय मारी है। अमिनप में निपुण सुन्दरम् 'तिरप्पी की तरह गरल और शिगु जैसी नटपट' है। दिव्नी के प्रेमी अविवाहित नौजवान, एराउट आदिगर की प्रेम-रूपी समतलहमी का हाथ्यभूत प्रणय और जयदेव के पिता की धाया बनकर योगी

तथा प्रकाश को ढराकर मूर्ख बनाना उसके हास्य-प्रिय और उन्मुक्त होने के चोकर है। निरंजन से विवाह हो जाने पर उसकी इच्छा के अनुसार वह रेडियो स्टेसन पर प्रोग्राम एक्टिविटी की अच्छी-भावी नौकरी छोड़ कर प्रमन्नतापूर्वक अपना घर-बार समान लेती है। इस पात्र की सृष्टि भी लेखक ने सम्भवतः कुन्तल का प्रतिपदा प्रदर्शित करने के लिए ही की है।

लगभग पचास वर्ष आयु का, सांवले रंग और मम्भोजे कद का माया वास्तव में घर का नौकर नहीं इस परिवार का पूज्य सदस्य है। गुरुमुख माया साधु-मन के समान चरित्र वाला है। पुनर्वारी का काम उसके लिए पूजा है। सेवाभाव, स्निह और आत्मोपना उसमें भरपूर मात्रा में है। जयदेव द्वारा फसन को कुन्तल के हाथ देव दिए जाने पर उसे अत्यन्त दुःख होता है। इसे वह अपने मानिक के बाग की बेइज्जती समझता है। अन्तिम दृश्य में जयदेव को घर पर छोड़कर वह निरंजन के साथ कुन्तल की रक्षा के लिए जाता है। इस चरित्र की सृष्टि नाटककार ने मूलतः विभिन्न स्थितियों और पात्रों पर टिप्पणी और व्याप्ति करने के लिए की है।

योगी और प्रकाश जयदेव के जुआरी, कायर और कामुक मित्रों के रूप में ही सामने आते हैं। नाटककार ने इन दोनों पात्रों में इनका चरित्र करना आवश्यक नहीं समझा है। इनका उद्देश्य केवल जयदेव का चरित्र उभारने में ही रिया गया है।

चरित्रावन में निरंजन ने गीत, गीत, प्रकाश और प्रवीणों का सम्मिलन उद्देश्य किया है। पात्र की मन स्थिति के अनुसार पात्र के वस्त्र और उनके रंगों का ध्यान हा० लाल बिंदीय रूप में करने है। 'बामूनी का अकेला मन्दिर मन्दीर' चरित्रम ही कुन्तल का प्रतीक बनकर उसके चरित्र का उत्पादन कर देता है।

करने लगी। बनारस यूनिवर्सिटी में उसने उन्नीस गी पचपन में बी० एस्० सी० पास किया। उसका अपना एक व्यक्तित्व है और अपने विचार। यही कारण है कि लामा महाराज से उसकी लड़ाई इम बात को लेकर हो जाती है कि परिवर्तनशील सत्य के माय-नाय बौद्ध मठ की पुरानी रूढ़िया भी बदलनी चाहिए। वह प्रायः सोचती है कि मानवता की गन्धी सेवा तो प्रेम है। जो इसान को इतनी सुन्दर दुनिया में काटकर अलग कर दे वह कैसा धर्म है? उसके लिए धर्म का अर्थ है दया, करुणा, प्रेम और समत्व। धरने इम धर्म का पालन करी वह बौद्ध मठ के अन्तर्गत में रोगियों की दवा करके करती है तो कभी हर की पंड़ी पर कोड़ी दंडी की सेवा करके, कभी गुजान के फालिज और 'किट्ग' की या तपेदिक के अगाध रोगों की दवा करके अथवा काँहरा के बीमार हरिपदम की सेवा करके। इसी दृष्टि में दर्पन कई बार अपने उस बौद्ध मठ को छोड़कर न जाने कहा-कहा घूमती फिरी। हरिद्वार, ऋषिकेश, बड़ीनाथ, रामेश्वरम्, वृन्दावन, बनारस, धर्मपुर, बानी इत्यादि। वर्षों तक वह दार्जिलिंग में बाहर रही। उसके मनमें प्रवृत्ति और निवृत्ति के बीच एक द्वन्द्व छिड़ा हुआ है। वह प्रायः सोचती है, 'स्वर्ग यदि मन को स्वर्ग के समान न लगे, भुक्ति यदि प्राणों को शान्ति न दे सके, हृदय यदि मारे गुणों के आवबूद मृग के समान दूर बानस में भटकता फिरे, तब उसकी क्या गति होगी।' एक यात्रा के दौरान दर्पन की भेंट हरिपदम से उस समय हुई जब हरिपदम को भयानक बॉन्हरा हो गया था और उसे एक अनजान स्टेशन पर उतार दिया गया था। तब अनेक अजनबी लोगों में से एक दर्पन ही थी जो मृग्यु के उस मर्ष में उसके साथ लड़ी थी। उसके बाद समय का एक-एक क्षण उन्हें निश्चिन्त माना गया, बाधना गया और मिश्रणी दर्पन अचानक एक मृसस्मृत युवती पूर्वी उन गई। वह विराम क्षेत्र सारनाथ में महिला मंगल महायक विकास अधिकारी हो गई। वह नाट्यकार की दृष्टि और नाट्यानुभूति की पहचान का प्रमाण है कि उसने इम चरित्र को इसी नाटकीय और तीव्र दृष्टिकोण से उठाया है और उसके इम पूर्व-जीवन परिपक्व को पृष्ठभूमि में दिग रखा है। दर्पन का यही वह नाटकीय घटना है जहाँ से पूर्वी अपने-आपको अपने नये रूप में जीवित रहने के लिए अपने-अपनी में और अपने मूल में छिपी हुई मिश्रणी दर्पन में निरन्तर मर्ष कर रही है। जूम रही है, यह रही है। वास्तव में यह नाटक उसकी अपने-आप में पहचान का नाटक है। पूर्वी और दर्पन की यह लड़ाई पहली बार नहीं हो रही है। वास्तव में एक विरल द्वन्द्व है - प्रवृत्ति और निवृत्ति के बीच चुनाव का द्वन्द्व, जो प्रत्येक दिन और प्रत्येक क्षण में मानव-मन को मथना आता है। नाटक में पूर्वी ने दर्पन का परिपक्व अपनी एक गाय छोटी गयी बहन के रूप में दिया है। पूर्वी कहती है कि दर्पन में उसकी लड़ाई

‘बहुत बार हुई है। मैं उससे इतनी दूर चली आई हूँ तब भी मुझे लगता है कि मैं भय भी उससे लड़ रही हूँ।’ और हरिपदम को भी अक्सर ‘ऐसा लगता है जैसे वह (दर्पन) भी हमारे ही बीच में है। जैसे मैंने उसे देखा है, बहुत देखा है।’

तोसे सवाल की शंका और अविश्वास की धार सूली पर जैसे उसका मन प्रति क्षण लटकता रहता है। अपने घटीत और दर्पन के प्रतीक रूप में बची अपनी डायरी को जलाते हुए उसके सवाद में पूर्वी के मन की जलन और प्रतिशोध की लपटें दर्शक-पाठक के मन को भी झुलसा देती है—

‘मेरा पीछा करने वाली। तू नहीं जानती मैं क्या हूँ। मैं सोचती थी तू खतम हो गई, पर तू इम कदर मेरे पीछे लगी है। अपराधी - निर्मम “(कापी को फाड़ने लगती है) हथ्यारी ! तुझे अब जिन्दा नहीं रहने दूंगी। मैं हूँ नियता अपने इस जीवन की। तेरा यह जड़ अस्तित्व में अब नहीं रहने दूंगी।” फटे हुए कागजों में आग लगा देती है — ‘जा अपनी इस चिता की आग में भस्म हो जा। तेरा कोई चिन्त, नहीं - कोई स्थिति नहीं, कोई पहचान नहीं।’ तमाम धब्बे और निशानों को मिटा कर, रात में पानी डालकर वह आदवस्ति भाव से कहती है — ‘मिट्टी पलीद कर दी।’^४ और हसती है। परन्तु यीशु ही उसे लगता है कि कहानी खतम नहीं हुई।^५ उद्वेगावस्था की अपनी प्रसंगहीन कहानी में भी प्रतीकात्मक रूप से वह अपनी ही कहानी कहती है — एक चिड़िया थी... एक बिल्ली थी एक जंगल था... “जंगल में एक राजकुमार आया - बिड़िया उसके कंधे पर आकर बैठ गई... बोली, मेरे सग खेलो राजकुमार...। जंगल हसने लगा। बिल्ली रोने लगी। जंगल हसने लगा और बिड़िया -।” और फिर - जंगल में आग लग गई, और वह आग लगी कैसे ? उसी चिड़िया ने लगाई. ठीक है न।^६ इस कहानी में बिड़िया स्वयं पूर्वी, बिल्ली, दर्पन, राजकुमार, हरिपदम और जंगल उनका संसार है। जिसके विषय में उसे सदैव मग्न रहता है कि वह स्वयं उसे जलाकर राख कर देगी। विभ्रम की सी अवस्था में पूर्वी को लगता है जैसे उसके कानों में कोई रो रहा है। यह वस्तुतः उसके अन्तःकरण की दर्पन ही है।

पूर्वी के चरित्र में कही यह अपराध-ग्रन्थि भी है कि वह दर्पन के रूप को छुपा कर हरिपदम के साथ छल कर रही है। उसे सत्य से डर लगता है और झूठ पसंद है। हरिपदम का अच्छापन, उसका पूर्वी पर अगाध विश्वास और प्रेम हर क्षण उसे परेशान

१. दर्पन : पृ० ४७-४८

२. वही, पृ० ३०

३. वही, पृ० ४६

४. वही, पृ० ६०

५. वही, पृ० ६१

६. वही, पृ० ६४

७. वही, पृ० ६२-६३

८. वही, पृ० ६२-६३

करता है ; पूर्वी को पूर्वी की ही दृष्टि मे ही अपराधी बना देता है । तभी तो एक वेदनापूर्ण स्वर मे वह मुजान से कहती है—‘मुजान भइया’ । तुम्हारे यह हरिपदम दहा इतने इतने अच्छे क्यों है ?’ तथा ‘पर बहुत अच्छा होना अन्याय नहीं है क्या?’ सत्य लुन जाने के भय से ही वह अपरिचिता ‘युकाई की तरह हरिपदम की ‘पेन-फैंड बनना चाहती है । उनके विस्वास और प्रेम को देखकर पूर्वी भरसक चाहती है कि, ‘मैं अपनी आँखों से ओझल हो जाऊँ । मैं सिर्फ वही रहूँ जिसे तुम सबने इतना प्यार, इतना विस्वास दिया है ।’ परन्तु अपने को नियता और अपना भाग्य विधाता समझने वाला मानव क्या कुछ भी कर सकने मे स्वतंत्र है ? मनुष्य को बरबस छलने वाली धंघ-शक्तियाँ, नशत्र और ग्रह, वंशानुक्रम परिस्थितियाँ और समाज उमे हर ओर से घुरी तरह जकड़े हुए हैं । उसका अतीत उसके वर्तमान मे हर क्षण विद्यमान है, वह उसमे बही नहीं भाग सकता ।

नाटक के आरम्भ मे समाचार पत्र मे हरिपदम और पूर्वी के ‘इगेजमेंट’ का समाचार पढ़कर पिनाजी काफी नाराज होते है परन्तु पूर्वी के व्यवहार और हरिपदम की जिद देखकर अनुमति दे देने है । पूर्वी विवाहित जीवन बिनाने के लिए सारे बघन मंझर कर लेती है । दूसरे दुष्म मे दर्पन को बूढ़ा हुआ दडी आता है और पूर्वी पर मे छिपकर मत्ती मे उसे बाहर निकलवा देती है । उसमे पुरानी बारी की बान गुनकर वह उमे जला डालती है । परन्तु कहानी खत्म नहीं होती । दूसरे भूक मे हरिपदम की बहिन ममता पूर्वी को दुल्हन के रूप मे सजाती है — रिहमँत के तौर पर । उममे साठवें दिन विवाह की निर्धारित तिथि है । पूर्वी को दुल्हन बनना बड़ा अच्छा लगता पान्नु भीतर-भीतर उमे कोई भय साए जा रहा है इसलिए वह चाहती है कि सब जल्दी-जल्दी हो जाए । मुजान ममता मे आइना लाने को कहता है जिगमे पूर्वी हममे अपना दुल्हन का रूप देख सके । पूर्वी मना करती है परन्तु मुजान और ममता के बहाने बहाने पर आइने मे अपने को देखती है तो आइना हाथ मे गिर कर टूट जाता है, उसे चककर भा जाने है पूर्वी हथेलियों मे अपना मुँह छिपा लेती है । फिर साधारण वस्त्र पहनकर लौटती है । तो तपेदिक का वह मरीज बहा आ जाता है जिसे धसाध्य समझकर धम्पताय से निवात दिया गया था और एक दिन पहले पूर्वी की दया और दबा मे कुछ अच्छा हो गया था । हरिपदम और पूर्वी मिलकर उमे भगा देने है । हरिपदम और मुजान विवाह के निमन्त्रण-पत्र लेने चले जाते है, पूर्वी अन्दर जानी है कि दडी पुन भा जाना है । इस बार बिना ओ उमे अभिन बत्ताकर दर्पन का दर्जाजिग का पना बना देने है । वह चला जाता है परन्तु पूर्वी के धाने ही मां भा कहना हुआ उमके चरणों मे आ गिरता है । पूर्वी उमे परवाने से इबार कर देती है तथा मुजान और हरिपदम मे कहकर बहा मे निराश

१. दर्पक: पृ० ४४

२. बही पृ० ७१

देती है। परन्तु अनुभव करती है कि 'जब तक हममें कोई विश्वासपूर्ण होने को होता है सहसा तभी कोई उसे झुठला देता है।' और झुठलाने वाला—'वह एक नहीं है कि उसे नाम दिया जाए। यह दाना घासान भी नहीं है कि सहज पकड़ में आए।' वह कभी तपेदिक के मरीख के रूप में, कभी दंडी के रूप में और कभी अनाम, अन-जान 'एक आदमी' के रूप में प्रकट होकर पूर्वी को दर्पण दिखा जाता है। बौद्ध मठ के मयमें पुराने कर्मचारी (आदमी) को देगकर पूर्वी चींग पड़ती है और भीतर भागती है। जब लौटती है तो नीचे से ऊपर तरंग गहरे पीले गेरुआ-वस्त्री में। मिर के पैर खुले और प्रतिमा की तरह मौन-प्रविचल। हरिपदम उसे दृष्ट रूप में भी स्वीकार करने को तैयार है परन्तु दर्पण नहीं मानती क्योंकि प्यार का आधार छल नहीं हो सकता। पूर्वी अनुभव करती है कि भरपूर प्रयत्न के बाद भी वह दर्पण को न तोड़ सकी, न जला सकी, न मिटा सकी और इसलिए अब उसे जाना है। जाने से पहले पूर्वी का प्रतिम सवाह अत्यन्त मार्मिक, नाटकीय और मनोवैज्ञानिक है—

'बुद्ध ने पहली भिक्षा यशोपरा ने मागी थी। आज मैं पहली भिक्षा तुमसे मागती हूँ। दर्पण आज भिक्षुणी हुई है।' और तत्पश्चात् पूर्वी बने बिना दर्पण को दर्पण की पहचान सम्भव नहीं थी।

'दर्पण' नाटक का द्वारा प्रमुख पात्र है—हरिपदम। हरिपदम भूनिर्वसिद्धि में प्राचीन इतिहास और संस्कृति का प्राध्यापक है। वह नयी पीढ़ी का भावुक युवक है जो पहले मित्रों से अधिवाहित रहने की बात करता है परन्तु बाद में सहानुभूति पारकर उसके प्रति आकर्षित हो जाता है। वह एक निश्चल-प्रेमी है और पूर्वी पर अगाध विश्वास रखता है। वह अपनी इस नई शुरू-होती हुई नग्नी-सी दुनिया को अपनी तरह से जीना चाहता है। उसके लिए जीवन एक आस्था है जो हर क्षण उसे कृतज्ञ करता है। हरिपदम की पूर्वी से विवाह करने की जिद के सामने पिता जी को भी झुकना पड़ता है। अन्त में पूर्वी को भिक्षुणी दर्पण के रूप में देखकर वह अवाक रह जाता है परन्तु किसी भी दशा में उससे अलग नहीं होना चाहता, इसीलिए कहता है—'तुम कुछ भी हो। तुम्हारा कुछ भी नाम हो। यह सब मेरे लिए कुछ भी महत्व नहीं रखता।' पूर्वी के चले धाने पर वह भूतिवत् स्थिर रह जाता है उसे लगता है कि 'दर्पण आज मेरे सामने पारदर्शी हो गया।' हरिपदम का चरित्र एक-दम सपाट और बौता है। उसमें न तो कोई द्वन्द्व है और न ही विकार। नाटककार ने सम्भवतः दर्पण के विषम और वक्रेलीय चरित्र को और अधिक उभारने के लिए ही उसके विरोध में इस सरल रेखीय सपाट पात्र की सृष्टि की है।

१. दर्पण : पृ० ८६-८७

२. वही, पृ० ६४

३. दर्पण : पृ० ६४.

४. वही, पृ० ६४.

हरिपदम की-हरिपदम बनने बना दिया गया है। प्रथम संस्करण में लेखक ने इस पात्र द्वारा 'हरिपदम' नाम की कविता लिखी और तब प्रियता को ही दिखाया था। परन्तु इस संस्करण में उन्होंने इस के साथ पिता जी के जिन 'देवे' रूप की कल्पना की है, उसे भी जोड़ दिया है। वह कविता और कल्पना हरिपदम बना देती है। उनमें पूरी के प्रति प्रतिपत्ति और प्रेम है जो उनके पिता उनके मन में स्नेह और सहाय-द्वि की है। उन्हें उनके मीने की, प्रियता की विन्या भी है। उन्होंने हरिपदम के पिता का एक शब्द दिया है। 'पिता जी' जीवन भर मगध के नहर विभाग में प्रोत्साहित रहे। कभी देवमाली नहीं की, न कभी गिरना भी। पुत्र को एम० ए० का पराया और मगध के विद्वान् लोका-ना घर भी दया दिया। उन्हें अभी अपनी बेटी समझा की भी जाती रहती है। उम्मीद यह पात्रने है कि हरिपदम उनकी स्त्री में किसी ठके सम्मान में विवाह रहे। परन्तु अपनी मनमानी और जित का परिणाम यह सुजान के सामने में देना चुके है। अब जब उन्हें लगता है कि हरिपदम पूर्वी में ही विवाह करने को कटिबद्ध है तो वह कह देने है—'गुप्त समझने हो कि पूर्वी सुगहारे जीवा के लिए विन्युत थीक है, तो यही मेरे लिए चुसी है।' दोनों को प्रतीतिद देने है और मित्राई गिमाने हैं। परन्तु दोनों के विवाह का प्रभाव स्वीकार कर लेने के बाद भी पूर्वी के विषय में वह पूर्णत आश्वस्त नहीं हो पाते और बार-बार उन्हें लगता है कि वही कुछ रहस्य अवश्य है और समय मिलने पर वह पूर्वी में कुछनाथ अवश्य कहने हैं। उन्हें बार-बार लगता है कि इतनी दया और करुणा वाली 'प्रहृति की लड़की के लिए व्याह, घर, गृहस्थी का कुछ मेन नहीं माना।' अभी तपेदिक के रोती में और अभी दृष्टी में धातपीत करके वह अपनी दावा को फुट करके हैं। अन्त में उन्हें पूर्वी को दर्पन के रूप में देखकर इतना आश्चर्य नहीं होता वह हरिपदम से यह कहकर अन्दर चले जाते हैं कि 'अब पहचान लो अपनी पूर्वी को।' इस प्रकार हम देखते हैं कि पिता जी के चरित्र में लेखक ने अनेक रंग भरे हैं। यह पात्र निम्नभेदह दर्पन के बाद इस नाटक का सबसे अधिक बाल्यविक और जीवन्त चरित्र है।

बैमांसी के सहारे छुट्टा पच्चीस वर्ष का युवक, कुर्ता-पाजामा पहने, अस्त-व्यस्त रंग, दाढ़ी बड़ी हुई—यह है सुजान। किसी समय सुजान उपमा से प्रेम करता था और कविता लिखता था। दोनों ने विश्वनाथ जी के मंदिर में जाकर कहा था—'हमारा व्याह होगा।' परन्तु पिता जी ने व्याह नहीं होने दिया। उसी वर्ष उपमा बीमार पड़ी और मर गई। सब में सुजान बुखार में पड़ा है। उसी में इसके दाएं

१. दर्पन : पृ० २७

२. वही, पृ० ७३

३. वही, पृ० ६३

अंग पर फालिज गिरी और 'फिट्स' पड़ने लगे। अब सुजान पूर्वी के स्नेह और उसकी दवा एवं सेवा से काफी कुछ ठीक हो गया है। सुजान के पास बैठने से पूर्वी को बहुत बड़ी शक्ति मिलती है, विश्वास प्राप्त होता है। सुजान को भी पूर्वी से आस्था और शक्ति मिलती है। नाटक में सुजान पूर्वी का अन्तरंग है और वह काँपी जलाने, पूर्वी के दुल्हन बनने तथा दर्पण टूटने जैसी महत्वपूर्ण घटनाओं का साक्षी है।

ममता बी० ए० की छात्रा और हरिपदम की बहिन है। पहले दृश्य में वह हरिपदम और पूर्वी को सुवारक बाद देती है और दूसरे अंक में पूर्वी को दुल्हन के रूप में सजाती है और उसे आईना दिखाती है। नाटक में ममता का केवल एक ही चेहरा है—ननद का चेहरा।

मत्ती घर का पुराना नौकर है और दंडी, सपेदिक के रोगी तथा 'एक आदमी' का उपयोग नाटककार ने पूर्वी के चरित्र को उभारने तथा उसे दर्पण के रूप की पहचान कराने वाले दर्पण के रूप में किया है। दंडी को हरिद्वार में पूर्वी ने कोड़ से छुटकारा दिलाया था और नास्तिक से आस्तिक बनाया था। वह पत्रिका में लेख के साथ छपे पूर्वी के फोटो और पते को देखकर उसे दूढ़ता हुआ यहाँ आ पहुँचता है। 'एक आदमी' बौद्ध मठ का सबसे पुराना कर्मचारी है और दर्पण को तब से जानता है जब वह बौद्ध मठ को दान की गई थी। वह हरिपदम द्वारा दर्पण को गिरा दी गई चिट्ठी के आधार पर दर्पण को दूढ़ने यहाँ आ पहुँचता है।

'दर्पण' की मनोवैज्ञानिक जटिलता और उसके दोहरे व्यक्तित्व का चरित्रावन नाटककार ने अत्यन्त सफलता से किया है। उसके चरित्र के विभिन्न मोड़ प्रभावपूर्ण ढंग से प्रदर्शित किए गए हैं। दर्पण के अतिरिक्त सुजान भी नाटक का सशक्त पात्र है और दोष मभी पात्र अपना निजत्व रखते हुए भी 'दर्पण' को ही अभिःपन्न देने के लिए पूरे पात्रों के रूप में प्रयुक्त किए गए हैं।

हमने इसका पालन-पोषण करने के ही प्रयत्न किया जाता रहा है। परम्परा का महत्व हमारे लिए है कि हमें सत्य-ज्ञान मिलेगा तथा हमें अपने अपने जीवन-मन्दिरों में हमें देगा-
 परमात्मा, हमें परमात्मा की सेवा करने का अवसर है।

जो समर्पण करने के द्वारा हमें यह दर्शित होता है कि हमें परमात्मा की सेवा और जीवन-मन्दिरों की स्थापना करने के लक्ष्य में हमें आधुनिक संवेदना के आधार पर प्रेरणा दिया गया है जो हमें हमारे जीवन के सर्वप्रथम में हमें अपनी और उनके पारम्परिक जीवन-मन्दिरों, मनुष्य के जीवन-मन्दिरों और हमारे अन्दर-अन्दर का, विशेषतः आधुनिक मन्दिरों और संवेदना के साथ अन्तर्निहित-मन्दिरों के मानवीय धरातल पर दिया गया है।

प्रसिद्ध मनोविश्लेषक और मानसिक चिकित्सक आर्नेस्ट रैब ने एक बहुत मूल्यवान् संवेदना-कार्य में यह दिखाया है कि जब हमारे जीवन के नाटक-लेखकों ने अपनी सामग्री चुनते, दृष्टिगत तथा निविष्ट-मनो-विश्लेषक और हमारे चरित्र-मनो तथा छिपे हुए रूपों में ही है।^१ सर्वप्रथम की मान्यता के अनुसार स्वीकार करती है कि 'हर प्रिया मूलतः माँ है' और नाटक हमारे मन्दिरों में प्रदुग्ध (कृष्णपुत्र) और वेनुगनी (कृष्ण की प्रतिमा रानी) के प्रेम द्वारा हमारे जीवन-आत्म-साक्षात्कार के माध्यम से पुराण कथा के मन्दिरों में आधुनिक युग-योग का वास्तविक नाटक बनता है।

मुझे उत्तर भारतीय दार्शनिकों में अब न महापुरुष कृष्ण हैं न बलराम, न महाभारत नाम के वे महायोद्धा और न वे ऋषि मुनि। अब वहाँ उत्तर-महाभारत काल की

विद्रोही युवा पीढ़ी है, जिनका विरोध सबसे है, पर उस राज्यमत्ता या शक्तिमत्ता से नहीं जिसने उन्हें परस्पर गुटों में बांटकर युद्ध के लिए विवश किया है। सभी इसे 'भोग का ममय' समझ रहे हैं और कृष्ण के हत्यारे जरा को अपने शक्ति-संधान का हेतु बनाना चाहते हैं। उधर काल-समुद्र द्वारिका को डुबोता चल रहा है। इस सब के बीच प्रदुम्न और वेनुरती का अप्रतिम आश्चर्यजनक प्रेम गहन अंधकार के बीच लौ की तरह अकेला जल रहा है। सूर्यमुख प्रतीक रूप में आत्म साक्षात्कार की स्थिति का द्योतक है। नाटक के प्रमुख प्रसंगों को पुराण कथाओं की लोक पर बँटाने और इसके पात्रों को बने-बनाए साँचों में 'फिट' करने का प्रयास करने वालों को विश्वास के स्तर पर सूर्यमुख गहरी ठेस पहुँचाता है तो नाट्यकार का यह प्रयोग सफल ममझना चाहिए क्योंकि 'नवलेखन मूलतः वही है जो पाठक को विक्षुब्ध कर दे, उसकी चेतन-अचेतन समाधिस्थता को तोड़कर उसकी ग्रहणशीलता को व्यापक और सघन बनाए। नवलेखन का कोई मूल्यांकन उसके इस उद्देश्य और इस प्रकृति को समझे बिना असंभव है।' मन में धर्म-भावना लेकर साहित्य का अध्ययन अथवा मूल्यांकन करना धर्म और साहित्य दोनों के प्रति अन्याय है। नाटक का मूल्यांकन वास्तव में नाटक में व्याप्त नाटकीय परिवेश और पात्रों के पारस्परिक सम्बन्धों के आधार पर ही होना चाहिए, किन्हीं बाह्य आरोपित आधारों पर नहीं।

चरित्र-मृष्टि के घरातल पर यह नाटक पात्रों के बने बनाये परम्परागत साँचों को तोड़ता है। कृष्ण, प्रदुम्न, साम्ब वभ्रु, धर्मजुन, व्यास पुत्र तथा रुक्मिणी से परम्परागत उदात्त चरित्रों को नाटककार ने सामान्य मानवीय घरातल पर प्रतिष्ठित किया है। प्रदुम्न (प्रद्युम्न) और वेनुरती सूर्यमुख के केन्द्रीय-पात्र हैं। महल में पाव रखते ही कृष्ण की अन्तिम पत्नी वेनुरती ने प्रदुम्न को देखा और दोनों में प्रेम हो गया। प्रदुम्न ने वेनुरती को केवल एक स्त्री और वेनुरती ने प्रदुम्न को केवल एक पुरुष के रूप में चाहा। 'वेनुरती मंत्र की तरह प्रदुम्न पर छा गई। कृष्ण ने वेनुरती के लिए संघर्ष किया। प्रदुम्न के शब्दों में 'जो भागवत प्रेम के प्रतीक थे, उसी कृष्ण ने साधारण मनुष्य की तरह मुझसे वेनुरती के लिए युद्ध ठाना था। एक ओर कृष्ण का मनुष्य, दुमरी ओर मैं और बीच में वेनुरती। अणशब्द कहते हुए उन्होंने मुझपर आक्रमण किया था—मेरे अंक से वेनुरती को छीन लेने के लिए।' प्रदुम्न और वेनुरती एक-दूसरे के लिए अपरिहार्य हैं और युग-युगान्तर से एक दूसरे के लिए ही जन्म लेते रहे हैं—कभी काम और रति बनकर कभी अनंग और शनंगवती होकर; परन्तु इन जन्म में वह विपरीत (मा और पुत्र के रूप में) बनकर आमने-सामने हैं। यही कारण है कि अपने 'मानवीय और सहज प्रेम के लिए दोनों को दण्डित होना पड़ता है—

१. युग, पृ० २६

१० प्रतिभा अश्वान धर्मयुग : २७ जुलाई, १९६८, पृ० १८ तथा ४६

बदलते परिप्रेक्ष्य नेमिचन्द्र जैन : पृ० ४८

वेनुरती की महान् सेवा में स्वरूप प्रगटना, स्वयं धीरे धीरे सटकर तथा प्रदुम्न की नाग-कुण्ड की पहाड़ियों में निर्जन्म होकर। यहाँ तक कि रुक्मिणी भी स्वयं को उसकी पत्नी कहती है ना नहीं। परन्तु प्रदुम्न धीरे वेनुरती का संघर्ष केवल बाह्य और स्थूल नहीं है वह एतद्-भूत को पाने के लिए आने भीतर जिन्हीं सूक्ष्म घरातलों पर भी निरन्तर घुसने-आने में लड़ रहे हैं। वेनु के भीतर सज्जा का गर्व कुण्डली मार चिपका करता है। वह प्रदुम्न के परिवर्त्तन में काँच-काँच उठती है। प्रदुम्न भी अपने मित्र में लज्जित होता है और दोनों भयभीत रह जाते हैं। उनका विद्वान् ही उन्हें मन्देह में डालना है, उनकी शक्ति ही उन्हें निर्बल बनाती है। वेनु को बार-बार अपने विपरीत सम्बन्धों की बात कानों की तरह साजती है—फिर क्या जन्म होता है, पर गमाज हमारे जन्म के पहले ही हमारे महान् को विपरीत सम्बन्धों के कारणों में बड़ी कर देना है। प्रदुम्न में भी भय और सङ्ग है। उसे लगता है कि उसके बिना उगी से टूटकर निर्जन वन में 'प्रात्महत्या' करने पड़ेगे। इस अपराध-भाव के कारण ही उन्हें प्रवीण होता है कि उनके मिलन द्वार पर कोई रास्ता रोके गड़ा है, वह कृष्ण-मुल सदैव उनके बीच बिचा रहता है, सङ्ग की काली रात उन्हें घेरे रहती है। फायड का विचार है कि सारी मनुष्य जाति की अपराध-भावना, जो मारे धर्म और नैतिकता का मूल खोता है, इतिहास के आरम्भ में इंडिपेंडेंस-ध्वज के द्वारा ही प्राप्त की गई होगी। प्रदुम्न के अन्तर्भव का गहन इन्द्र इन पाशों में स्पष्ट हो उठा है—'मेरे भुजपाश-धक में लिपटे हुए सङ्ग, इन अश्वों से टक जाएंगे, पर जो मेरे गहन अस्तस में बैठे हैं, वे छाया चित्रों की तरह उमरकर मेरे ही सामने घायल, उन्हें कौन धरत काटेगा? जहाँ शत्रु अदृश्य है, वे मुझ इन शस्त्रों में किस तरह लड़े जायेंगे? जो अस्त्र मुझे हर क्षण बाधते जा रहे हैं, लगता है यही मेरी विजय में पराजय के साक्षी होंगे।' फिर भी प्रदुम्न को लगता है। कि इन अन्तर्विरोधों के बीच ही वेनुरती को पाया जा सकता है। इस अन्तर्विरोधी के पथ से चलकर ही उनका मिलन सम्भव है। वेनु को लेकर वह उस नये धर्म की दृढ़ता चाहता है जो द्वारिका की रक्षा करेगा और इस मधकार को बेधकर धमकेगा। नाटककार ने इनके प्रेम की उचित और धर्म-सम्मत सिद्ध करने के लिए, कभी वृद्ध द्वारा 'कृष्ण तनय होइहै पति तोरा, वचन अन्यथा होइ न मोरा' कहलवाया है तो कभी दुर्गपाल से उनके प्रेम की प्रशंसा कराई है। दुर्गपाल साम्ब से कहता है—नही, कृष्ण अब अतीत है। वर्तमान अब तुम हो। और वह प्रदुम्न भविष्य है। वह नया है। सूर्यमुख है वह। उसने इस मधकार में प्रेम का एक नया मन्वन्तर प्रारम्भ किया है। ऊपर से कृष्ण का विरोध करने हुए भी

१. सूर्यमुख : पृ० ५६

२. पाण्डु मनीषि-लेखन, पृ० ३०४

३. वही, पृ० ८०

४. सूर्यमुख : पृ० १३

प्रदुम्न मूलतः कृष्णमय है। वेद, लोक और परिवार की रुढ़ियों को तोड़कर गोपी-प्रणय करके कृष्ण ने पूर्व-मर्यादाओं का खण्डन किया था परन्तु बाद में कृष्ण ने अपनी क्रांति की इस प्रक्रिया को अदृश्य बनाए रखने की मान्यता को अस्वीकार करके पुनः धर्म, लोक-व्यवहार एवं परिवारों की रूप-रचना कर उसे शास्त्रीयता के बन्धन में बाधना चाहा। प्रदुम्न उस शास्त्रीयता को ही तोड़ रहा है, कृष्ण के कार्य को आगे बढ़ा रहा है। यही कारण है कि वह स्वयं चाहे कुछ भी हो पर किसी और को कृष्ण के विरुद्ध नहीं सह सकता।

चरित्र-विकास की दृष्टि से सूर्यमुख के प्रथम दृश्य में भिलारी हकिमी के हाथ में दान लेने से इकार कर देते हैं क्योंकि वह उस 'घघर्मी', 'पशु', 'नराधम' प्रदुम्न की जननी है जिमने अपनी मां वेनुरती को अपनी प्रिया बनाया है और निर्वासित होकर भी मुखौटा लगाकर अमावस्या की रात को राजमहल में वेनुरती से मिलने आता है। भिलारियों की इस प्रतिक्रिया द्वारा लेखक नाटक के मूल द्वन्द्व और प्रदुम्न के प्रति जन-सामान्य की घृणा का संकेत कर देता है। इसी दृश्य के अन्त में दुर्गपाल द्वारा प्रदुम्न को सूर्यमुख और भविष्य कहलवाकर दूसरा पक्ष भी प्रस्तुत कर दिया गया है। दूसरे दृश्य में ध्यास पुत्र और प्रदुम्न के वार्तालाप द्वारा वेनु के प्रति प्रदुम्न के सच्चे और दृढ़ प्रेम के संकेत मिलते हैं तथा दृश्य के अन्त में वेनुरती की प्रेरणा से प्रदुम्न अपने मुखौटे को तोड़ने और नागकुण्ड की पहाड़ियों को छोड़कर द्वारिका आने को तैयार हो जाता है। तीसरे दृश्य में प्रदुम्न अपना मुखौटा तोड़ डालता है। वधू आदि से जरा को मुक्त कराता है। 'बृद्ध' के गीत द्वारा प्रदुम्न के प्रेम को धर्म-सम्मत बताया जाता है और कृष्ण-मृत्यु के प्रसंग में जरा भी कहता है—कृष्ण ने तड़पते हुए बारबार कहा, 'मेरी द्वारिका का रक्षक केवल प्रदुम्न था।' तथा कृष्ण ने अन्तिम समय प्रदुम्न को अपनी आशा और उत्तराधिकारी कहा था। भावावेश और क्रोध में प्रदुम्न वेनुरती को 'निलंज्व' और 'विश्वासघातिनी' बहता है तथा वेनु उसे अपना प्रथम और अन्तिम प्रेम कहकर विश्वास दिलाती है। दृश्य के अन्त में जरा और साम्ब की बातों से दुःखी प्रदुम्न को लगता है कि 'हर प्रेम एक दण्ड है' और उसे ग्लानि का अनुभव होता है।

दूसरे अंक के प्रथम दृश्य में वेनु और प्रदुम्न के पारस्परिक जटिल सम्बन्धों और अन्तर्द्वन्द्वों का उद्घाटन होता है। किस प्रकार वह मिलकर भी नहीं मिल पाते। प्रदुम्न का संशय और वेनु की सज्जा उन्हें भयभीत करते हैं। उनके बीच सदैव वही कृष्ण-मुग्न खिचा रहता है। फिर भी प्रदुम्न का विश्वास है कि 'दुःखी मत हो, वेनु। हम स्वयं अपने-अपने विरोध हैं। लगता है, इसी अन्तर्विरोधी के पथ से ही चलकर हमारा मिलन सम्भव है।' दूसरे दृश्य में प्रदुम्न अकेला नगर की रक्षा में मुद्रित

वेनुरती और प्रदुम्न दोनों को सहना पड़ता है। युद्ध में वेनुरती घायल होनी है और प्रदुम्न प्रभु को पराजित करके घायल अवस्था में टूटी तलवार लिए आता है। यही वेनु और प्रदुम्न अपने-अपने प्रश्नों के संशय और द्वन्द्वों के उत्तर पाते हैं। अन्ततः प्रदुम्न आत्म-साक्षात्कार करता है और कहना है—'हमारे संशय निर्मूल थे। हमारे भय अर्थहीन थे।' प्रदुम्न उम अभिशप्त राजकुटुम्ब को अर्थहीन पर आकर्षक प्रतीक की तरह बौने टूठ पर टांग देता है। अन्त में सारी यदुस्त्रिया प्रदुम्न और वेनु के निश्चेष्ट शरीरों की परित्रया करके द्वारिका के पथ पर मुड़ जाती हैं।

जो समीक्षक प्रदुम्न-वेनुरती के प्रेम-प्रसंग को घमंगत, अनोभन और अनैतिक मानते हैं उन्हें हम फायड के शब्दों में केवल यही कहना चाहेंगे कि जिस घादमी ने अपन धारे में सच्ची यात समझना और पहचानना सीख लिया है, उसे अब अनैतिकता के खतरों से सहने का बल प्राप्त हो गया है, चाहे उसका नैतिकता का मान-दण्ड कुछ दृष्टियों से प्रचलित मानदण्ड से भिन्न ही क्यों न हो।^१

प्रदुम्न और वेनुरती के अतिरिक्त रुक्मिणी और दुर्गपाल की भूमिकाएँ भी नाटक में काफी महत्वपूर्ण हैं। रुक्मिणी के रूप में नाटककार ने नारी के—स्त्री, पत्नी, मा, राजमहिषी, आदि विभिन्न रूपों को सुन्दरता से उजागर किया है। इस पात्र को भी लेखक ने पौराणिक-उदात्त धरातल से उतारकर वास्तविक-यथार्थ मानवीय धरातल पर प्रस्तुत किया है। रुक्मिणी प्रदुम्न की जननी है इसलिए मिखारी उसके हाथ का दान लेना अस्वीकार कर देते हैं। फिर भी रुक्मिणी दीन-दुखियों के लिए दया से भरकर राजकोश के आधे अन्न को नगरवासियों में बाँटने का आदेश देती है। परन्तु जिस परिस्थिति और प्रसंग में तथा जिन शब्दों में दुर्गपाल को यह आदेश दिया गया है उससे ऐसा भी ध्वनित होता है जैसे वह जनता का मुँह बंद करने के लिए दिया जाने वाला धूस हो। पत्नी रूप में वह जरा के मुख से कृष्ण का अन्तिम वृत्तांत सुनने को आतुर है तथा नाटक के अन्त तक कृष्ण का पक्ष लेकर चलती है। एक ओर भागवत पति, दूसरी ओर भागवत पुत्र, इसी द्वन्द्व में रुक्मिणी के चरित्र का विकास होता है। प्रदुम्न की माँ होने के कारण वह प्रेम का सारा दोष वेनुरती को ही देती है। वह कहती है—मेरे कृष्ण फिर अपनी इस द्वारिका में नहीं आएँ, इसका कारण वही वेनुरती है, जिसने कृष्ण के मन-प्राण को तोड़ा, जिसने उनके मर्म को घायल कर उन्हें इतना अकेला और विवश बनाया। महाभारत के युद्ध में मेरे प्रभु इस वेनुरती से टूटकर गए थे, तभी वहाँ उनकी गीता में फल के प्रति इतनी उदासी, वैराग्य और उनका निष्काम के प्रति इतना आग्रह है।^२ अपने इस कथन में रुक्मिणी अपनी प्रतिक्रिया में कृष्ण को छोटा नहीं बनाती अपितु एक मनोविश्लेषक

१. नूर्यमुख, पृ० ११८

२. फायड मनोविश्लेषण : पृ० ३६७

३. नूर्यमुख : पृ० ६६-६७

1. 'सर्वज्ञ' शब्द का अर्थ है कि वह सब से कुछ करने वाला 'मा' है। प्रथम प्रयत्न को विजयी होने का अर्थार्थ देनी है। सर्वज्ञता का अर्थ अत्यन्त जीवन और निर्दोष है। उसमें किसी से होने का सम्बन्धों का प्रयोग करने एक अद्वितीय अर्थ बन जाता है।

सर्वज्ञता के अद्वितीय अर्थ के विरुद्ध दुर्गन्ध का अर्थ करने स्वयं में सीधा जोर पड़ता है, उसमें कोई सम्झौता नहीं है कि भी नाटक में उगरी भूमिका अत्यन्त सम्पूर्ण है। सर्वांगीण द्वारिका में जब सब अपने-अपने अधिकार के लिए उगता है, केवल दुर्गन्ध ही करने के अर्थ धीरे धीरे संलग्न है। नाटककार ने इस पात्र का उपयोग सभी गूढ़ना देने के लिए, सभी स्वयं से बचने के लिए अत्यन्त पात्र के रूप में, सभी प्रयत्न का पक्ष प्रयत्न करने के लिए और सभी दूसरी को सम्पूर्ण होप करने के लिए किया है। दुर्गन्ध की वाणी का विशेष और साहस

१. वही, पृ० ७७

२. वही, पृ० ८८

३. वही पृ० १०३

४. वही, पृ० १०३

अर्जुन को भी आश्चर्यचकित कर देता है तो वधू भी उमरी बानों में प्रभावित होता है। यह घटने वर्णमय के प्रति इतना अधिक समर्पित है कि उमरा नाम, पर, पाता गया 'दुर्गंत' बन गया है। दुर्गंत के चरित्र का स्वरूप बहुत कुछ उमरे विषय में बड़े गए वधू के इन वक्तों में स्पष्ट हो जाता है—'तुम आदमी नहीं, बेवकूफ समझकर हो।' मेजर को पारनाएँ और उमरी मान्यताएँ नाटक में सबसे अधिक इसी पात्र के माध्यम से अभिव्यक्त हुई हैं। द्वारिका के गण्डा नगर में बेवकूफ दुर्गंत का अर्थ ही गण्डा नहीं होता। वह स्वीकार करता है कि स्वयं में कुछ ने बदलकर मनुष्य का दूसरा मोभाग्य नहीं हो सकता परन्तु स्वयं उमरे चरित्र में कोई मुद्दा नहीं है। वह अपने पूर्व-निर्धारित वर्णमय पर सीधा चला चलता है, उमरे वही कोई मन्देह, भय या शय नहीं है। सबका मर्म छूटने रहने वाले हृदय की भूमिका भी कुछ इसी प्रकार की है। जरा का उग्रयोग नाट्यकार ने वधू और प्रदुम्न के चरित्रों के विरोध को स्पष्ट करने के लिए रिया है। जरा के मवादों में प्रदुम्न के आन्तरिक द्वन्द्व को तीव्र करने का कार्य भी लिया गया है। यह जरा अपनी नाटक की कथा में हटकर धीरे-धीरे उमरे पात्रों में गमना चला जाता है।

अपने को भोजयेंगी कहने वाला वधू और गिनिवनी पादवों का नायक साम्ब—दोनों अपने-आप को कृष्ण-पुत्र नहीं कहना चाहते। इनकी नियोजना लेखक ने प्रदुम्न के ब्राह्म-संघर्ष का प्रतिपक्ष प्रस्तुत करने के लिए की है। दोनों जरा पर अधिकार करके उसे दण्ड देने का श्रेय पाना चाहते हैं। नगरवासियों के समक्ष उसे प्राण दण्ड देकर दग्ध-तप्तान का हेतु बनाना चाहते हैं। महाभारत के युद्ध के बाद का यह समय वह अपने भोग और अधिकार का समय समझते हैं। वधू, स्वामी, क्रूर, हिंसक अविवेकी और हठधुरी है। वह साम्ब को पराजित करके जरा की हत्या करना चाहता है परन्तु प्रदुम्न उसे बचा लेता है। अर्जुन से वह द्वारिका की असंख्य वियबाओं के पुनर्विवाह की बात करता है। कृष्ण के प्रति उसके मन में घृणा है। वह कहता है—'शूभारी पिता यदि देश की सारी सुन्दरियों से ब्याह कर ले और स्वयं चुपचाप दिवंगत हो जाय ..।' वह मुसोढ़े समाकर यदुबानियों से सत्कृति, इतिहास, परम्परा, अतीत आदि सभी का भंडाक उडवाता है। युद्ध में न जीत पाने पर द्वारिका में बूढ़े, बच्चों और स्त्रियों सहित भाग लगा देता है। नाटक के अन्त तक वह प्रदुम्न के विरुद्ध खल-नायक जैसी भूमिका निभाता है और प्रदुम्न और वेनुवती की मृत्यु का कारण बनता है।

इसके विरुद्ध साम्ब का चरित्र अधिक सशक्त और महत्वपूर्ण है। नाटक के आरम्भ में वह भी प्रदुम्न का विरोधी है परन्तु उसका विरोध अंधा और नितान्त

बढ़ी गया ? तब नाटककार ने गांधी अर्जुन उत्तर देगा—'मैं भया अर्जुन हूँ। 'सूर्यमुख' के इस भये अर्जुन के प्रश्नों के समाहार के लिए अब कृष्ण नहीं है और अब उसे अपने गंतव्य से घबरेने जूमने का समय मिला है, यह धमक बा है कि नाटक में उगवा यह भया अर्जुन स्पष्ट नहीं है। यह कृष्ण की आशानुसार अनुभूत की स्थिति को हृदिनागुर से जाने के लिए धाया है परन्तु द्वारिका में द्वार पर जैसे स्वयं ही में धारिणित हो गया है। दुर्गंधा द्वारा उसे बर्गंध-बोध होता है और रश्मिनी के बहने पर वेनुरगी को पशु की भाँति बांधकर अन्य स्त्रियों के साथ में जाता है। धाना में पड़ाव के समय वह दुर्गंधा वेनु को मनाने का प्रयत्न करता है और व्यासपुत्र द्वारा द्वारिका के नाम की सूचना सुनकर रश्मिनी, अन्य स्त्रियाँ, मानव सभी ग्राहि ग्राहि कर उठते हैं तब भी अर्जुन के मुख से कोई शब्द नहीं निकलता। नाटककार ने उगकी मुग्धमुद्रा या प्रीतिरिया तक का कोई उल्लेख नहीं किया। साथ जब व्यासपुत्र को मारकर मुकुट लिए उपर आता है तो भयभीत अर्जुन कह उठता है—'मेरे पाग मत आना। तूने ब्रह्महत्या की है।' रश्मिनी द्वारा बधू से मुँह फरने के लिए बड़े जाने पर उत्तर देता है—'मैं असमर्थ हूँ, महारानी! मुझमें अब यह गाँधी नहीं उठता। मैं इन सारे प्रश्नों को नहीं समझ पा रहा हूँ।... मनुष्य की मर्यादा अपने मध्याम की स्वीकृति में ही है। द्वारिका में आकर मैंने आत्म-साक्षात्कार किया।' तथा 'मुझ मनुष्य को जितनी विजय देता है, उतना ही वह उसे पराजित भी करता है। वन, मेरी यात्रा यही तक थी।' कहकर गाँधी को घरी छोड़कर अर्जुन तेजी से चले जाते हैं। हिंस्र बधू के आक्रमण के समय यादों को भयानक जंगल में अकेला छोड़ जाना क्या अपने दायित्व से पसायन नहीं है ? यह भागना नहीं, अपने को स्वीकार करना है—रश्मिनी के इस स्पष्टीकरण के बाद भी शंका बनी ही रहती है। अर्जुन के इस निर्बीज, उदासीन और पसायनवादी रूप को देखकर अनुमान लगाया जा सकता है कि मुझ की विजय भी मनुष्य को तोड़कर उसे कितना जड़ और उदासीन और प्रतिक्रियाहीन बना देती है। अर्जुन नाटक का कमजोर पात्र है बड़े-बड़े शब्दों और व्याख्याओं के बाद भी शंका के समक्ष उसका चित्र एक नितान्त दुर्बल, कायर और पसायनवादी के रूप में ही उभरता है।

कृष्ण यद्यपि नाटक के पात्र नहीं हैं फिर भी वह अप्रत्यक्ष रूप से नाटक में सर्वत्र विद्यमान हैं। नाटककार ने गीता के सन्देश, महामारत में कृष्ण की भूमिका

१. सूर्यमुख, पृ० १०८

२. वही, पृ० १०६

३. वही, पृ० १०६।

२. गुरुपंचम, धर्मपुत्र : २७ जुलाई, १९६६ : पृ १८.

समाप्ति

[illegible]

'पल्लवी' के पात्र और उनका देन-वास्तु संवत्सरा का होकर भी संवत्सरा का नहीं है। इसका सम्बन्ध अबाध काल से है। अनुसन्धेय एक सामंत है, निरन्तर शासक है। उमी का स्वतंत्र-चेता पुत्र हेतु पिता की स्थापित सत्ता को अस्वीकार कर देता है तो उसका दमन करने के लिए शिखा के नाम पर उसे विप्रम-विहार भेज दिया जाता है। इधर हणों के आक्रमण से नगर की रक्षा में अशम

अकुलशेम एक पहाड़ी पर जाकर आत्महत्या कर लेता है, किन्तु प्रचारित यह किया जाता है कि उसने वीरतापूर्वक लड़ते हुए अपने प्राण दिए। फिर वह प्रेत बनकर उसी नगर में लौट आता है और अवधूत के रूप में शव-साधना करते हुए जनता पर पुनः आतंक-शासन करता है। तांत्रिक उसका प्रमुख सहायक है। सीधे जनित कष्टों से जनता का ध्यान हटाने के लिए वह उन्हें कल्कि अवतार की स्वप्न-कल्पना देता है। तभी एक दिन अपने अदम्य प्रेम लिए हेरूप विजयविहार से भागकर उसी नगर में आ पहुँचता है और वहाँ की जनता की मुक्त चेतना को बुरेदफार जगाना चाहता है; परन्तु लोग हैं कि जागने की कोशिश करते हैं, फिर सो जाते हैं। अन्त में हेरूप को अवधूत और तांत्रिक की सम्मिलित शक्तियों से पराजित होना पड़ता है, किन्तु जाते-जाते भी वह प्रशनों के कुछ बीज बो बी ही जाता है। इसमें तन्त्र-शासन-व्यवस्था का, तांत्रिक प्रशासक का, विजय-विहार शिक्षा-व्यवस्था का, चेतनाहीन भ्रजा, बसकी भावी मुक्त की काल्पनिक आभा तथा हेरूप उद्धुद्ध स्वतंत्र चेतना का प्रतीक है।

'बसकी' में चरित्र-मृष्टि की दृष्टि से सर्वप्रथम आते हैं—उम नगर के सीधे-साधे लोग—तीन कृषक, एक छद्म, दो स्त्रियाँ। ये सहजविद्वान्सी और प्रेमहीन लोग एक ऐसा शायक या नेता चाहते हैं जो न केवल इनका शायक और नेतृत्व ही करे बल्कि जो इन्हें सदैव इसी प्रकार शायित होने योग्य बनाए भी रखे। हेरूप के समझा रखते ही यह तथ्य स्पष्ट हो जाता है कि इनमें केवल अस्तित्व-बोध है, जीवन-बोध नहीं है। सबवतः ये चाहते भी नहीं कि कोई इनके जीवन-बोध को जगाए, उममें इन्हें डर लगता है। वे न बोझते हैं न प्रेम करते हैं। इन्द्र-मधपं जैसे शायक उनके शब्द-शक्ति में नहीं हैं। वे बसकी के कभी न समाप्त होने वाली प्रतीक्षा में रहते हैं क्योंकि उनकी दुनिया अनोखी है और उनका विश्वास असम्भव में है। वे मानते हैं कि 'आत्मा-मुक्त, अब हमारे बस की बात नहीं है।' इनके लिए 'सोचना-विचारना अब व्यस्तित्व, विषय 'नहीं' रहा है। नाटककार के शब्दों में 'बसकी के लोग नगरी के नहीं, मोर-जगन् के लोग हैं। निरक्षर, आलसी अधविद्वान्सी, परिवर्तन में अधभीन, व्यस्तित्व, निजी सुख-दुःख के लोग। इनका सम्बन्ध सीधे धरती से है। पर वह धरती भी दूरी लोगों जैसी है। तभी ये उममें चिरके-जुड़े हुए हैं। इनका अपनी सम्बन्ध भय-श्रीति, मृत दुःख, पाप-पुण्य के आदिम मूल्यों में है। वही इनका भावनात्मक स्तर भी है। वे इन्हीं महावतों में ही अनुरक्त रहते हैं।' इन आदिम-मूल्यों और सोच-जगन् बाने पात्रों ने नाटक के स्वभाव और उनकी प्रवृत्ति को भी प्रभावित करके उसे सीधा-गारा

१. बसकी : पृ० २६

२. वही, पृ० ४२

३. वही, पृ० ६२

और कलाहीनता का सत्यानाश पैदा करने वाला बना दिया है। नाटक की भाषा, बोली, गीत, प्रवाह तथा उससे बनने वाले विध्वों में लोक-धर्मिता का आग्रह है। 'इस नाटक का मन और चित्त, तभी बहुत कुछ आदिवासी लोगों के समान है।'

इन पात्रों से सेरक ने 'कोरस' जैसा कार्य भी लिया है जो नाटक के कार्य को विभिन्न रूपों में आगे बढ़ाता है। ये लोग दिनभर गिरिगिर पर चढ़ते हैं और संध्या को लौट आते हैं और प्रतिदिन इस यात्रा को फिर से शुरू करते हैं क्योंकि वह ऐसा करने के लिए विवश हैं। नगर के इन लोगों में तीसरे कृपक का सामूहिक रूप के अतिरिक्त एक निजी चेहरा भी है जो धीरे धीरे अपने को प्रकट करता चलता है और नाटक के अन्त में पूर्णतः स्पष्ट हो जाता है। तीसरा कृपक ही सर्वप्रथम अवधूत के आदेश के विरुद्ध हेरूप को वापस न जाने देने की बात करता है, वही हेरूप के पीछे जाने का साहस दिखाता है और अन्ततः वही अकुलक्षेम-अवधूत के सतर्कता से बांधे गए सुदृढ़ तिलस्म को तोड़ता भी है। सामूहिक चेहरे के साथ व्यक्तिगत चेहरा रखने वाले इन पात्रों की सुन्दर कल्पना में कुछ विद्वानों को विदेशी प्रभाव दिखाई देता है। उदाहरण के लिए एक समीक्षक के अनुसार इस नाटक में—

The endless waiting for Kalanki has chunks from Godot; the relentless clambering up the hill everyday by the chorus, has streaks from Camus' Sisyphus, the chorus is 'Greek in concept, Eliotish in vocation and the whole production is dyed, one suspects, in Artoud's concepts of magic and mystery.' वैसे तो किसी भी रचना में इस प्रकार के अनेक प्रभावों को अनायास ही ढूँढ़ा और बताया जा सकता है और इस बात से रचना की मौलिकता और उसके मूल्योंकन पर कोई विशेष प्रभाव नहीं पड़ता फिर भी इस सन्दर्भ में यह उल्लेखनीय है कि 'प्रभावित होने या प्रभाव ग्रहण करने की भी एक प्रतिभा होती है और कुछ अवदानों का श्रेय दाता को नहीं, प्राप्त को मिलना चाहिए।'

अकुलक्षेम—दिग्गज निरंकुश सामंत, इन लोगों का आदर्श राजा था क्योंकि वह इन्हीं के अस्तित्व का प्रतीक और प्रतिनिधि था। वह यथस्वित्तिवादी था और अपनी शक्ति को बनाए रखने के लिए चाहता था कि उसके राज्य में कोई प्रश्न न रहे, प्रस्तुत को सब सहज-स्वीकृति प्रदान करे। इसके लिए वह मध्यकालीन शिक्षकों—धर्माचार्यों और तानिकों की सहायता लेता है। सामन्त-पुत्र विद्रोही हेरूप को उनके विद्रोह-बोध के दमन के लिए विक्रम-विहार भेज दिया जाता है जहाँ उसे अमल

१. बलकी: पृ० ६२

२. Enact: June-1968.

३. हिन्दी साहित्य : आधुनिक परिदृश्य : सच्चिदानन्द वात्स्यायन : पृ० २५

यातनाएं दी जाती हैं। इसी बीच हूणों के आक्रमण से रक्षा में असमर्थ अकुलक्षेम एक पहाड़ी पर जाकर आत्महत्या कर लेता है और एक गौरव गाथा के रूप में अपने अस्तित्व को अमर बनाने तथा शक्तिशाली एवं निरंकुश बने रहने के लिए अपने-बीरतापूर्ण युद्ध और देव-वृक्ष की काल्पनिक कथा प्रचारित बना देता है। फिर वह प्रेम अनकर अवधूत के रूप में उसी नगर में लौट आता है और दय-भाषना करने हुए जनता पर आलोक-धामन करता है और लोगों को प्रत्यक्ष एवं पर्याय से विरत करने के लिए उन्हें कसिक-अवतार की मादक स्वप्न-वर्तना देता है। अपने सहायक-तांत्रिक के माध्यम में वह नगर में पुनः लौट आए हेरूप को अपने मनोनुकूल बनाने का प्रयास करता है परन्तु असफल होने पर उमकी हत्या (१) कर दी जाती है। नींदरे रूपक के लौट आने पर अकुलक्षेम की क्लीबता और कायरता प्रकट हो जाती है। जनता जान जाती है कि अवधूत धास्तव में अकुलक्षेम का ही प्रेम है और उसे चाह कर भी मारा नहीं जा सकता क्योंकि 'मैं (अवधूत) तुम्हीं सब में से जन्मा हूँ, गद भी और धृत्यु के बाद भी। मैं तुम सबकी इच्छा हूँ।' और कोई स्वयं को अपना अपनी इच्छा को स्वयं ही कैसे मार सकता है? अवधूत अन्ततः अपने जन्म के लिए जनता को ही दोषी ठहराता हुआ कहता है—'मैं तुम सबमें अपने जन्म के लिए पृथा करता हूँ। उसी ने मुझे पशु बनाया। उसी ने मुझमें आत्महत्या करायी रही मुझे प्रेम बनाकर फिर महा से भागा। दूर हटो। तुम्हें देगकर मेरी इच्छा पूरने की होती है। मेरे मुख का स्वाद भयानक है।' यही मूल प्रश्न उठता है कि जनता की प्रतिनित्याहीन, जड़ और पलायनवादी बनाने का उत्तरदायित्व अकुलक्षेम का है अथवा अकुलक्षेम को बेसा निरंकुश और अथास्थितिकादी बनाने के लिए जनता उत्तरदायी है? यह सत्य है कि इस स्थिति के लिए जनता की जिम्मेदारी भी कम नहीं है फिर भी 'मनुष्य की पहले दिशाहीन करना, वैयक्तिक और सामाजिक दोनों स्तरों निर्धाय कर उन्हें शव बना देना, फिर उनकी मरणा कर रहे रहना।' तथा 'उनके पर्याय से उन्हें बेसों की तरह हाककर पर्याय के जगल में दान देना और हर क्षण संशय की संकल्प में, बिद्रोह को स्वीकार में बदलते जाना।' और इस स्थिति को बनाए रखने के लिए नित-नवीन कुचक्रों एवं यातनाओं को जन्म देने रहने के लिए अन्ततः धामक ही उत्तरदायी है। इस सन्दर्भ में समसामयिक जीवन के बहु-प्रायामों पर्याय के विभिन्न पक्षों का सकेत नाटककार ने अत्यन्त सूक्ष्म और व्यंग्यपूर्ण रूप में बिधा है। 'शव' का प्रतीक भी अनेक सम्भावनाओं से युक्त है।

एक प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक का कथन है कि प्रत्येक पुत्र अपने पिता के प्रति

१ कम्पनी : पृ० २६

२ यही, पृ० १६

३ यही, पृ० १६

४ यही, पृ० १६

विद्रोह करता है। बचपन से ही विभिन्न प्रदनों की शरसम्या पर सहूलुहान होते रहने वाला विद्रोही पुत्र हेरूप दण्डित होता रहा, उसकी रक्षा के संघर्ष में उसकी मां को मर जाना पड़ा, शिक्षा की आड में असह्य यातनाएं भोगकर भी उसने अपने विद्रोह-बोध को मरने नहीं दिया उसने तंत्र-विद्या की अवज्ञा की और पंचमकार को असत्य कहा। मानव-विवेक को प्राथमिकता देकर शव के स्थान पर मनुष्य की साधना का नारा लगाया और 'हिंव कि ..हिंव... ..कि' के अनवरत प्राणवेधी स्वरों में गूँजती आजन्म कारा से भाग खड़ा हुआ। नाटक के आरम्भ में हेरूप विज्रम-विहार से भागकर आता है और नगरवासियों से अभय मांगता है। वह प्रतिज्ञा करते हैं कि वे उसे नगर से नहीं जाने देंगे। वह उन्हें अपने तथा अपने पिता के विषय में सब कुछ बता देता है। नगरवासी उसे कल्कि-साधना में निरत अवधूत के दर्शन कराते हैं। हेरूप अपनी बालसखी तारा से मिलना चाहता है परन्तु व्यवस्था बाधक बनती है और जनता चाहकर हेरूप की सहायता करने में असमर्थ रहती है। वह अवधूत को सामने आने की चुनौती देता है। उसमें इतना साहस है कि अवधूत के आंतरिक रूप को उसी के सामने बेनकाब कर देता है और स्पष्ट शब्दों में कहता है—'बाहर का तू है, तुझे यहाँ से जाना होगा।' हेरूप जनता को जागरूक करने का प्रयत्न करता है। वह उसमें स्वयं कलकी के लिए साधना करने को कहता है। हेरूप को सामत बनाने का प्रयास किया जाता है। उसके अभिषेक का कर्मकाण्ड होता है और नये सामत के मनोरंजन के लिए जैतवन की जातक कथा का अभिनय किया जाता है। तांत्रिक स्वयं बोधिसत्व बनकर और हेरूप को अज्ञानी कटु-भाषी मृग बनाकर पाप-भव उत्पन्न करने की कोशिश करता है परन्तु हेरूप तांत्रिक पर आक्रमण करता है क्योंकि वह जानता है कि जैतवन में कभी सब मृग समान थे और सभी समान रूप से बोधिसत्व के अधिकारी थे। उसे विश्वास है कि मयार्य को किसी तांत्रिकता से नहीं, केवल उसका सामना करके ही बदला जा सकता है। वह तथाकथित व्यवस्था का भंग नहीं बनता इसलिए उसे पुनः विज्रम-विहार भेज दिया जाता है और वहाँ उसकी हत्या कर दी जाती है। किन्तु वह मरकर भी नहीं मरता, क्योंकि वह प्रश्नों के बीज जनता के हृदयों में बो देता है; उन्हें आत्मानुभूति के मार्ग पर चला देता है। इस प्रकार अन्ततः अवधूत जीतकर भी हार जाता है और हेरूप मर कर भी अपराजित रहता है। हेरूप के स्वर में स्वयं नाटककार की आस्था और उसके विश्वास बोलते हैं।

तारा हेरूप की बाल-सखी है। व्यवस्था और परिस्थितियाँ उसे हेरूप से मिलने नहीं देती। हेरूप के अभिषेक के समय तांत्रिक गगनतुला पर इसके कुमार यौवन का भार तौलकर उसे अपवित्र बताता है और उसे गौ आमन में स्थिर करके उमकी

है। हेल्प के लिये लड़े के बाद जाग का प्रेमिका-रूप उभरता है। वह विशिष्ट-मी हां
 जाती है और उसे लगता है जैसे—जैसे की अभी उसने बंड में उठ रही है और वह
 हंगेरे में लगता है। अन्त में स्मृति उसे आह्वान कर देती है। तारा को प्रतीत
 होता है 'वह घास घा, हमने उसे नहीं पकवाना।' गया, वह फिर आया। इस बार
 हम उसे पकवान भेजें।' नाग जानती है कि हेल्प निर्भीक है, उसे विश्वास है वह
 असाध्य है। नाग के वास्तव का मान्य और उसकी हृदय उस समय स्पष्ट होती
 है जब वह अज्ञान के विरोध में खड़ी होकर बड़ देती है कि 'वही हेल्प बन्दी आत्माओं
 को मुक्त करेगा।' और वह नहीं घास तो सब-भरे ये द्वार नहीं खुलेंगे।' हेल्प
 ल में जाकर भी नाग के रूप में वह विद्यमान है। हृद की हृद पर तारा में
 पता नहीं जाना और वह अन्धकार, अज्ञान, हिंसा का विरोध करती हुई अवधूत में
 रहती है—'तुम भी सब को आकर्षण की क्या? तेरी सब-साधना तो पूरी
 हो चुकी थी। (हृद के सब को हूँती है) मुन ने, हृद के इस सब को अपने कंधे पर
 उठाए, नगर सीमा पर गहरी में उसकी प्रतीक्षा करेगी।' नाटक के अन्त में श्वेत
 मरु के दोहने की ध्वनि आती है और तारा सब नगरवासियों को मोहमुक्त करती
 हुई रहती है कि 'उमरर कोई मवार हो तो अन्धकार कोई और आकर उसकी सूनी
 पीठ पर बैठ जाएगा और लम्बे काल के लिए हम फिर एक अन्ध परम्परा में
 जीने के लिए अभिवाज्य हो जाएंगे।

नाटक में हेल्प अवधूत के विरुद्ध जनता को जागरूक करता है। वह उन्हें
 विश्वास दिलाता है कि 'तुम भी वही बोधिमत्त्व हो।' और कलकी के लिए जनता
 को स्वयं साधना करनी चाहिए। हेल्प उन्हें धैर्य बनाकर खला जाता है क्योंकि
 यदि वह बहा रहता तो जनता सम्भवतः अवधूत का काम हेल्प से लेती। वह हेल्प
 को जनता के लिए साधना करने पर विवश कर देती परन्तु हेल्प की निरकुशता
 और एकाधिकारिता से विरोध है। वह स्वयं अवधूत का स्थान नहीं लेता चाहता।
 हेल्प मन्त्रे जनतन्त्र और स्वराज्य का समर्थक है। नाटककार नाटक के अन्त में

१. कलकी : पृ० ३१

२. वही, पृ० ४७

३. वही, पृ० ५१

४. वही, पृ० ३२

मूर्ती पीट जाने भय की टारों और नाग के मंवारों में भी इसी तन्म को रेखांकित करता है।

'रंगी' में डॉ० साह ने पौर्णमिक पात्रों में आधुनिक संवेदना तनाने का प्रयत्न किया है। 'दधान, दा, और गान्धर्वी' में प्रभासा नाटकों में जो बाह्य प्रायोगिक तमन बड़ा रहा है, उनके विरुद्ध इन नाटकों (मूर्त्युतो और रंगी) में चरित्रों को उन्नी के भीतर में उभाया गया है और नाग नाटक भाने-आ सा-भाविह रीति में उचित होता बना गया है।^१

विभिन्न पात्रों के चरित्ररत्न के लिए नाटककार ने विविध मय, नाद, स्वर, गीतों के साथ-साथ घमिगहन, मय पर विभिन्न दुःखमयों की गर्भित, गीत, लयात्मक गवाद, विभिन्न दुःख-मयों में अलग-अलग होने वाले समानान्तर गराओ का पारम्परिक गानुवन आदि का बहुविध प्रयोग किया है। 'प्रदान' एवं व्यंजक मंच-निर्देशों का भी मार्पक प्रयोग किया गया है। स्वयं लेखक ने स्वीकार किया है कि 'इन नाटकों में मय-गाधना और विडम्बना के अनेक सङ्ग, बलि अभिव्यक्ति अनेक स्थलों पर प्रकट हुई है। मूना, दगा प्रयोगन, अयपून और तात्रिक के चरित्र को सामान्य आधार देने में रहा है। पर सर्वत्र हेम और गारा ने, उगे मंसा नये मय में दहन कर अपने चरित्र के अनुसार यथायं के रूप में देना और उगे नये परिदृश्य में लिया है। तत्र गन्धर्वों का प्रयोग अयपून-नात्रिक, यथायं से यनायन कराने के लिए ही करने हे, प्रसंग को घमामगिर, प्रत्यक्ष को रहस्यमय बनाने के लिए।^२ 'चलियों' का प्रयोग यदि पात्रों के चरित्र को तीव्रता और गहनता में उद्घाटित करने के लिए हुआ है तो 'प्रदान' नाटक के बदलने, भागने चित्त को प्रकट करने के लिए। 'रंगी' का प्रतीकात्मक प्रयोग भी इसमें किया गया है। नाटक में साल, काया और इसके आमपाम के कुछ गहरे-पने और बोधिम रंगों का प्रयोग अधिकता से किया गया है। इसके पुरावित जेग आदिवासी लोग जो धर्म के कर्मकाण्ड से भयभीत और इनप हो—ऐसे रंगों में ही अभिव्यक्ति पा सकते थे। 'अतिरिक्त त्वरा' और 'हडाव मोन' का भी चरित्रांकन के लिए सफल उपयोग नाटककार ने किया है।

नाटककार ने कलंकी की चरित्र-मृष्टि में 'तब' (मध्यकालीन) और 'ब्रह्म' (आधुनिक) के मानव का सुन्दर साधर्म्य प्रस्तुत किया है। मानव-मन के धर्ममय, मृत्युमय, पापमय और जीवनमय—वह भूमि जहाँ मृत-प्रेत जन्म पाते हैं, निरंकुश शासक पैदा होते हैं और कलंकी की अनिवार्य कामना उत्पन्न होती है—क्या आज भी हमसे वर्तमान नहीं है? क्या प्रत्येक युग के लोग अपने-अपने ढंग में किसी न किसी कलंकी को प्रतीक्षा नहीं करते रहे और क्या हम वास्तव में इस स्थिति के घपवाद हैं? मध्य-युग में जो तंत्र-माधना के नाम पर शकसाधना थी, वही आज प्रजातंत्र के नाम पर क्या

१. ज्ञानोदय : अक्टूबर, १९६६ : पृ० १५७.

२. कलंकी : (बलकी रंगमंच एक प्रसंग) : पृ० १०.

शुतुरमुगं

—ज्ञानदेव अग्निहोत्री

ज्ञानदेव अग्निहोत्री के प्रकाशित नाटकों में मुख्य हैं— बतन का बाघरू, माटी जानी रे, नैका की एक शाम, तथा शुतुरमुगं। शुतुरमुगं को छोड़कर दोष सभी नाटक परम्परागत शिल्प में रुढ़-एकआयामी पात्रों को लेकर रचे गये स्थूल कथा-प्रधान नाटक हैं। शुतुरमुगं एक व्यंग्य-प्रधान प्रयोगवादी नाटक है। इस नाटक में लेखक ने सामयिक राजनीतिक गतिविधियों पर व्यंग्य करने की चेष्टा की है। बड़ी-बड़ी निर्माण-योजनाएं, झूठी उम्मीदें, भ्रष्टाचार, समस्याओं की समीक्षा-समितियाँ और उनका खोखलापन, झूठी धक्ति के लिए जन-साधारण की भावनाओं से खिलवाड़ आदि का प्रदर्शन—नाटक का कथ्य है। संक्षेप में, नाटक का संसार सत्ताधारी राजनीतिज्ञों के खोखलेपन का संसार है। 'नाटककार ने इस पाखंड का पर्दाफाश करने के लिए व्यंग्य का सहारा लिया है, पर यह पैना होने की बजाय सतही और स्थूल हो गया है।'^१

चरित्र परिकल्पना की दृष्टि से शुतुरमुगं का प्रत्येक पक्ष अपने वर्ग का प्रतिनिधि है। राजा (सूत्रधार), रानी, रत्नामंत्री, भाषण मंत्री, महामंत्री, विरोधीलाल (मुवोधीलाल), मामूलीराम, दासी, और मरता हुआ भ्रातृमी - इन नौ पात्रों से इस नाटक को लेखक ने बुना है। इनके नामकरण से ही स्पष्ट है कि नाटककार इन सबके केवल एक-एक रूप को ही प्रदर्शित करना चाहता है परन्तु व्यंग्य वहाँ उभरता है जब उनका यह स्पष्ट दिखाई देने वाला रूप भी एक मुखौटा सिद्ध हो जाता है। उनके चरित्र की एकायामिता में से ही एक दूसरा आयाम भी भलक उठता है। नाटककार ने 'शुतुरमुगं' के प्रतीक को (राजा, रानी, मंत्री आदि को विशिष्ट नाम देकर) राजनीति के प्रत्येक महानायक पर अत्यन्त सहजता और सूझबूझ से आरोपित कर दिया है। नाटक का प्रत्येक पात्र अपनी-अपनी भूमिका में जीवन की विशिष्ट

विमर्शित को इन सटीक ढंग से प्रस्तुत करता है कि सम्पूर्ण नाटक स्वातन्त्र्योत्तर भारतीय राजनीतिक जीवन के दिवानिएपन की चिन्त्य स्थिति को ध्येय के समर्थ और तीक्ष्ण माध्यम से समग्रता के साथ प्रस्तुत कर देता है।

शुतुरमुगं का मुख्य-पात्र—राजा—काला दुशाला छोड़े हुए शूत्रकार के रूप में दर्शकों के समक्ष आता है और उनका आह्वान करता है कि वह भी उसके साथ-साथ उसके अनुभवों से होकर यात्रा करें। फिर वह दुशाला उतार कर राजगी परिधान में शुतुरमुगरी का राजा बन जाता है और रंगमंच के कोड़े की तरह अपने दुर्द-गिर्द, अपने बचाव के लिए ऐसा जाल बुनता है, जिसमें अन्ततः वह स्वयं फँस जाता है। शुतुरमुगरी के राजा के रूप में वह कई वर्षों से शुतुरमुगं की प्रतिष्ठा की स्थापना कर उसके ऊपर स्वर्ण-छत्र लगा रहा है। इस स्वर्ण-छत्र की योजना के सामने देश की कोई दूसरी समस्या उसे नहीं छूनी—अकाल, भुगमरी, आक्रमण, सब पर जैसे वह शत्रु से विजय प्राप्त कर लेना चाहता है। उसमें विद्रोह को नोडने और सघर्ष को खत्म करने का छनपूरा चातुर्य है। राजा की केवल एक नीति है कि उसकी कोई नीति नहीं। 'तुम भरी बैतुकी घाते, आदसंहिनी आदसं और तकंहिनी तकं' राजा के चरित्र की विशेषताएँ हैं। उसमें राजनीतिक हथकण्डे और चातुरी झूट-फूटकर भरी हैं। वह विरोधीलाल को छुद्र मिठ करने के लिए उसमें विलम्ब में मिलता है, महामंत्री को 'डुप' कराने के लिए एक सहस्र स्वर्णमुद्राएँ स्वीकृत करता है, विरोधीलाल को विकासमन्त्री का पद देकर मुखोपीलाल बना देता है, जनता की समस्याओं को 'मरमेव जयते' जैसे नारे और उनकी मांगों को काल्पनिक युद्ध और महत्त्व की घोषणाओं में डुबो देता है। उसमें धैर्य भी बहुत है। वह विरोधीलाल की कूट बागी में जरा भी उत्तेजित नहीं होता। उसे भविष्य की नहीं केवल वर्तमान की चिन्ता है। वह देश का मारा धन और प्रतिष्ठा शुतुरमुगं बनवाने में लगा देता है और गमय जाने पर उसे सुडबाने के लिए (यह जानते हुए भी कि उसका निर्माण नहीं हुआ था) अपना समस्त मुरझित राजकोष भी मन्त्रियों को सौंप देता है। अपने आपको बचाए रखने के लिए वह अन्त तक शुतुरमुगं का अभिनय करता है और मामूलीगम में गहरी माँग पूरी करने की बात कहता है, भीड़ की शरण में जाना चाहता है। मन्त्री मामूलीराम को निहामन से बांध देने है और स्वयं अपने भयंकर वादाविरुद्ध वादें सुनीते पहनकर राजा को निर्वासित करने है। यह धक्के गायकर आनन्द करना हुआ सबको अपना बशज घोषित करता है और पुनः शूत्रधार की प्रारम्भ भूमिका में उतरकर दर्शकों को बताना है कि—'यह तो हमें सदैव मान्य रहा कि शुतुरमुगं कभी नहीं बना और कभी नहीं टूटा। सोने का शुतुरमुगं तो हम हमेशा बना रहे थे क्योंकि सबके शुतुरमुगं हम स्वयं थे। शुतुरमुगं की स्थापना न तो हमारा दर्शन था

न स्वभाव और न धर्म । वह तो क्षत्रिय और सत्ता गुरक्षित करने की एक नीति थी । विगी न विगी बहाने हम उन्हें क्षत्रिय में अधिक स्वर्ण-मुद्राओं का दान देते रहे ताकि वे अपने भोग-विनाश में क्षत्रिय में अधिक धन्य रहें और हमारा निहामन गुरक्षित रहे ।”

इस व्याख्या में स्पष्ट है कि शुतुरमुर्गों का राजा ‘शुतुरमुर्गहार’ में पीड़ित नहीं है और न ही स्वयं शुतुरमुर्ग है, परन्तु मानव-स्वभाव में दूर तक धमी शुतुरमुर्गी प्रवृत्ति का उमे पूर्ण ज्ञान है । इसी ज्ञान की वजह से अपने स्वार्थों के लिए मोह लेता है । इसीलिए वह अपने आपको ‘मन्वेन शुतुरमुर्ग’ कहता है और अपनी क्षत्रिय एवं सत्ता की गुरक्षा के लिए मोने की ‘शुतुर प्रतिमा के’ निर्माण तथा उगगर स्वर्ण छत्र की स्थापना के महान नाटक में जुट जाता है । राजा की अन्तिम परिणति के सन्दर्भ में नाटककार की धारणा है—मेरे नाटक का ‘राजा’ प्रायद नहीं, कमबोर और मुटिल है ।”

इस रोमांस-रहित नाटक में रानी की भूमिका अत्यन्त महत्वपूर्ण है । आरम्भ में वह भीड़ द्वारा परवर में तोड़ा गया अपना दर्पण लेकर आती है और राजा से मुटिलपूर्ण गुरक्षा-व्यवस्था के लिए रक्षा मंत्री को दण्डित करने की बात कहती है । परन्तु राजा को उम दूटे दर्पण में शुतुरमुर्ग की आकृति धन गर्द दीप्त पड़ती है इसलिए राजा दूसरों द्वारा घोषे से निर्मित दग अपूर्व कलाकृति का गृजनवर्ता रानी को टहरा कर उमे राज्य की कलामंत्री बना देते हैं । वह रक्षामंत्री को ‘गुरक्षा व्यवस्था में दीप्त रखने के लिए कौटिल्यः धन्यवाद देकर चली जाती है । कलामंत्री के रूप में वह एक मगल-गान की रचना भी करती है । फिर भुगमरो की जाच समिति की अध्यक्षता के रूप में वह आती है और मंत्रियों से भूख से भरता हुआ एक आदमी ला देने की प्रार्थना करती है जिससे वह समस्या का सुन्दर, कलात्मक और सही विवरण प्रस्तुत कर सके । भरते हुए आदमी के विषय में रानी के दासी से वार्तालाप में रानी का आश्चर्य-बोध व्यंग्य अथवा हास्य नहीं उभरता, स्वयं रानी का चरित्र हास्यास्पद और अविस्वसनीय हो जाता है । भूख से भरते हुए आदमी का प्रसंग अत्यन्त मार्मिक और कथन धा; उसमें पने व्यंग्य की असंख्य सम्भावनाएं निहित थी, परन्तु रानी के घालोचित व्यवहार और उसके चरित्र में उसे एकदम हास्यास्पद बना दिया है । ‘भरने के बाद रोना शिष्टाचार है” कहते हुए रानी का अपने आसू पोंछना तथा राजा के इस कथन में तीखा व्यंग्य है—इतना सुन्दर जाच-पच—यह रंग-विरंगी शुतुरलेखनी, स्वर्ण अक्षरों की यह स्याही । महारानी, हमें प्रसन्नता है कि आपने

१ शुतुरमुर्ग, पृ० ७२-७३

२ शुतुरमुर्ग (शुतुरमुर्ग की सच-प्रतिवियाएँ) : पृ० ६

३ शुतुरमुर्ग - पृ० ५७

विशाल दुःख का अन्तर्गत बना दिया है।' मूल के इस कथानक विवरण को प्रस्तुत करने को ही सत्यमेव जयते कहने अतिशयोक्ति को स्वर्ण-यज्ञ बाँटने वाली जाती है और राजा के हृदय में राजा को आकर मूचना देती है कि राजा और उसके अन्तर्गत एक राजमन्त्र में कोई भी व्यक्ति नहीं है, सब लोग उन्हें छोड़कर चले गए हैं।

राज्य में राजा की अनेक शक्तियों का चरित्र अतिशय मामिक, विश्वगनीय और और शक्तिशाली है। राजमन्त्र में अन्तर्गत में पीड़ित अपने घर बाँटों में जुड़ती हुई शक्तियों की भूमिका संश्लेष होकर भी हृदयगर्भी-मानवीय-ग्यति का उद्घाटन में समर्थ है। उसके द्वारा किया गया मूल और अन्तर्गत का वर्णन निस्सन्देह अत्यन्त वास्तविक और गंभीर है।

मन्त्रियों में से विज्ञान शक्ति को पोषक तत्वों की अधिकता के कारण अपच हो गया है।" इतिहास कह तो मंच पर उदयित ही नहीं होने परन्तु मंच पर बार-बार दृष्टिमान होने वाले मन्त्रियों में से भी केवल 'महामंत्री' का चरित्र और निजत्व ही उभर जाता है। अन्तर्गामी रत्नामन्त्री और आपण मन्त्री राजा की हा में हाँ मिलाकर शक्तियों को भीषण करने हैं तो महामन्त्री मन्त्र्य बोलेकर राजा को आनंजित करता है और हमने अधिक में अधिक स्वर्ण-मुद्राएं गँठना है। 'परम सत्यवादी महामन्त्री' सत्य बना बनकर सब पर हावी हो जाता है। वह मूर्तियों में नपी-तुली स्पष्ट बात कहता है और विधियों तथा व्यक्तियों के विषय में गंभीर वक्तव्य देता चलता है। ऐसा प्रतीत होता है कि इस पुनरुत्थन में यही एकमात्र ऐसा व्यक्ति है जो गत्य एवं श्यामिप होने के साथ-साथ निर्मय स्पष्ट बना भी है और सजग तथा सवेदनशील होकर जी रहा है। परन्तु अन्त में इसका मुसीबत भी उभर जाता है जब वह कहता है कि 'मन्त्र्य बोलेना मेरे जीवन का धर्म नहीं मेरी कूटनीति का संग्रह है।' और राजा को निर्वासित करके स्वर्ण सिंहासन पर बैठ जाता है। इस पात्र की नाटकीयता को लेकर ने भली प्रकार देखा और प्रस्तुत किया है।

विरोधी शक्त मंच पर अधिक समय तक नहीं रहता परन्तु उसके चरित्र में एक शक्ति है, अब यह अन्तर्गत पहली मणिमा से ही मंच पर छा जाता है। वह अति ही राजा के कामों की स्पष्ट निन्दा करता है और उसे 'धारावाहिक गालियाँ' देता है। राजा अत्यन्त शक्ति और समय से उसे तोलता है और अन्ततः अपनी चानुरी में उसे विज्ञानमन्त्री का पद सौंपकर सुबोधीलाल बना देता है। इस प्रकार विरोधी-शक्त भी व्यवस्था के यंत्र का पुर्जा बन जाता है और मामूलीराम को भूठी उम्मीदें देकर और 'मन्त्र्यमेव जयते' का नारा सिखा कर वापिस भेज देता है। मन्त्री पद की

१ पुनरुत्थन : पृ० ५६

२ वही, पृ० १५.

३ वही, पृ० ७१.

शपथ-ग्रहण के बाद विरोधीसाल द्वारा मामूलीराम से कही गई इन बातों के ढोंग में अच्छा व्यंग्य है—(अचानक कराहते हुए) मामूलीराम, मेरा जीवन तो बांटो की सेज है। तुम सब आराम से रह सको इसलिए मुझे कष्ट पाना ही होगा।" यह भी अन्य मंत्रियों की तरह स्वर्ण-छत्र की स्थापना के लिए राजा से दो सहस्र स्वर्ण-मुद्राएं ले लेता है और बाद में महामंत्री के साथ मिलकर शुतुरमुर्ग को तोड़ने की योजना में सम्मिलित हो जाता है। वह अब किसी बात का विरोध नहीं करता क्योंकि महामंत्री के शब्दों में 'विरोध करना सुबोधीसाल का स्वभाव नहीं रक्षामंत्री— उसकी आवश्यकता है। यदि उसकी आवश्यकताओं की पूर्ति होती है तो वह निश्चित ही हमारा साथ देगा।' और यही उसके चरित्र का मूल भाव है। विरोधी-साल नाटक में अत्यन्त तनावपूर्ण स्थिति में विरोध की राजनीति का उभयपक्ष प्रस्तुत करता है परन्तु 'विरोधी पक्ष के नेता विरोधीसाल का राजा का विकासमंत्री बन जाना, नाम बदलकर सुबोधीसाल रख लेना आदि बातें बरा भी नाटकीय नहीं बन पाती।"

मामूलीराम भीड़ का घम नहीं स्वयं भीड़ है जिसने अपनी आस्था और विश्वास विरोधीसाल को दिए थे। परन्तु राजा उसका मोह भग करता है और विरोधीसाल द्वारा उसके प्रति किए गए विश्वासघात का पर्दाफाश कर भीड़ को अपनी ओर मिलाना चाहता है। राजा मामूलीराम को जाग्रत करता है क्योंकि उसे विश्वास है कि 'वह कुछ धारों के लिए कटु भते हो जायें पर इस कटुता से उममें क्रान्ति उत्पन्न हो सकती है, ऐसा हम नहीं मानते।' भाषण मंत्री और रक्षा मंत्री मामूलीराम को पीटते हैं और विरोधीसाल से नहीं मिलने देते ऐसी दशा में राजा उमसे सहानुभूतिपूर्वक मिलता है और उसकी मांगें तत्काल पूरी करने का वादा करता है। यह उसे भीड़ को शान्त रखने के लिए कहता है। लेकिन जब वह अपनी और भीड़ दोनों की मांगें एक साथ पूरी करने को कहता है तब भीड़ शोर मचाती है तो राजा देश पर संकट की घोषणा करा कर उनकी आवाज को दबा देता है। मामूलीराम देश पर मर-मिटने का संकल्प करके चला जाता है। मामूलीराम जाग्रत है और दृढ़ विश्वास लेकर पुनः राजा के पास जाता है। वह राजा को बताना है कि शुतुरमुर्ग बन्नी बना ही नहीं और अगली शुतुरमुर्ग राजा स्वयं है। वह राजा को भीड़ के सामने ले जाना चाहता है 'सामूहिक क्षमा के लिए नहीं सामूहिक दण्ड के लिए।' परन्तु

१. शुतुरमुर्ग : पृ० ३२

२. वही, पृ० ५०-५१

३. दिनमान : २८ अप्रैल, १९६८ : पृ० ४२

४. शुतुरमुर्ग : पृ० ३०

५. वही, पृ० ६८

तभी नागपान लिए मंत्री आ जाते हैं और मामूलोराम के बुद्धिमान हो जाने तथा राजा के ममथ सबसे बड़े सत्य का उद्घाटन करने के उपलक्ष्य में उसे बनातु गुरुरसिंहासन में बाध देते हैं। नाटककार के अनुसार ऐसी गुरुरव्यवस्था में जाग्रत जना की यही नियति हो सकती है।

'मरता हुआ भ्रातृमी' कुछ क्षणों के लिए मंच पर आता है। एक भी शब्द नहीं बोलता फिर भी वह एक प्रतीक-मा बन जाता है और अपनी मौन-मृत्यु में एक सीमा व्यंग्य उभार देता है।

कुल मिलाकर 'गुरुरमुख' एक कमजोर व्यंग्य-रचना^१ है जिसमें 'नाटक' के विवरण में व्यंग्य भी दिखर गया है।^२ 'नाटक' सवादी पर 'टिकाया' गया है, इसलिए अभिनय से उत्पन्न होने वाले नाटक की भी कोई गुंजाइश नहीं बचती।^३ जो कुछ है वह एक सोपा, सपाट और बहुत जाना हुआ चित्र भर है। प्रमिद नाट्य समीक्षक नेमिचन्द्र जैन के अनुसार नाटक का मूल विचार मनोरंजन और प्रभावशाली है परंतु "the situation and characters built around it are too obvious and over-emphasized" इनमें कोई अन्वृष्टि अथवा गहराई नहीं है—विशेषकर मानवीय स्तर पर। जहां तक गहराई का सवाल है प्रमिद व्यंग्य-लेखक श्री लाल शुक्ल के विचार में 'व्यंग्य को माहिन्त की गहराई में जाने वाली उत्कृष्ट कोटि की विधा नहीं माना जा सकता।'^४ अतः हम विधा की सीमा भी मान सकते हैं।

नाटक की संरचना 'रियलिस्टिक' की अपेक्षा 'स्टाइलाइज्ड' शैली के अधिन विरत है, परन्तु नाटककार ने पात्रगत शरीर-रचना, अंग-वर्णचानन, मभास्य-शैली आदि का कोई निर्देशन देकर पात्रों को व्यक्तित्व प्रदान करने का उत्तरदायित्व निर्देशक को सौंप दिया है। यही कारण है कि वसमानन्द, ज्ञानान, गजदेव दुबे और मोहन महर्षि जैसे निर्देशकों ने अपने-अपने ढंग में इसी चरित्र-वर्णित्वता की छोर नाटक तथा पात्रों की अरुनी-अरुनी व्याख्या प्रस्तुत की। गुरुरमुख का मूल नाट्यार्थ एक रैताचित्र मात्र रह गया।

प्रेमक-पाठक की प्रतिबिम्ब की दृष्टि में wit finds its psychomotor expression in laughter, humour, in smile"^५ परन्तु गुरुरमुख का

१. दिनमान . २६ जनवरी, १९६६ : पृ० ४६

२. धर्मपुत्र : २३ फरवरी, १९६६ : पृ० २१

३. दिनमान : २० अप्रैल, १९६६ पृ० ४३

४. Enact : January-Feb. 1969 (Some Recent Sign-Scent Plays)

५. ब्रह्मरमी पुरस्कार गोष्ठी के भाषण में—देविए दिनमान २ अक्टूबर, १९७० पृ० १६

६. Beyond Laughter : Martin Grotjahn : p. 33

देग-पड़ कर (केवल कुछ प्रसंगों को छोड़कर) उपनाट्य और ऊँच का भाव उत्पन्न होता है। व्यंग्य शब्दों और विधियों दोनों पर आधारित होता है। अग्निहोत्री ने अपने व्यंग्य को 'साउंड' बना दिया है और नाटक में बड़ी गई बात संघ को भाषा में सीधता से नहीं बतही जा सही है।

चरित्राचन की दृष्टि में द्रुमुदमुगं की यही उपलक्ष्य है कि इसके पात्र बिना मुगोटा पहने हुए भी एक मुगोटा बनाए रखने का भाव उत्पन्न करते हैं। उनके सामाजिक चेतने मुगोटे हैं और नाटक के अन्त में लगाए गए मुगोटे सामाजिक चेतने। मानव चेतना में दूर तक बंटी हुई द्रुमुदमुगं प्रवृत्ति और केवल स्वार्थ के माध्यम से परम्पर जुटने वाले व्यक्तियों के मनोविज्ञान का सुन्दर विस्तारण नाटक में प्रस्तुत किया गया है।

हत्या एक आकार की

—सतिन महान

हत्या एक आकार की गतिन महान के अब तक प्रकाशित नाटको में एकमात्र मौनिक और उल्लेखनीय नाटक है। इस नाटक में लेखक ने गांधी जी की हत्या को अध्ययन करने वाले हत्यारों के माध्यम से एक अपराधी के मनोविज्ञान को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है। चार व्यक्ति मिलकर गांधी जी की हत्या करने की योजना बनाने हैं और तैयारी के लिए एक भूमिगत कक्ष में मिलते हैं। इनमें से तीसरा व्यक्ति (गंविन मुखर्ज) अपने निर्णय से पूर्णतया सन्तुष्ट नहीं है अतः अपने गणियों से उसपर पुनः मोच लेने को कहता है। वह उसे सन्तुष्ट करने के लिए बहोली भूरी अदालत का नाटक करने है। जिसमें पहला व्यक्ति सरकारी वकील, दूसरा व्यक्ति मरवाही गवाह, तीसरा अर्बान् मधेड व्यक्ति जब और चानी गंविन मुखर्ज अभियुक्त एवं वकील मरवाही की भूमिकाएँ निभाते हैं। वे नाटक के दौरान गंविन मुखर्ज को अपने निर्णय के प्रति विस्मय करने के स्थान पर स्वयं अपने पक्ष का मोलनापन उद्घाटित करने लगते हैं। वास्तविक नाट्य-विडम्बना तो उस समय उभरती है जब मुखर्ज हार जाने पर भी वे लोग पूर्व-निर्णय के अनुसार फैसला सुना देते हैं और गंविन मुखर्ज को अगहाम और उपेक्षित छोड़कर हत्या की योजना को पूरा करते हैं। तब गंविन मुखर्ज कहता है—‘तुम्हारा खयाल है, दोस्त, तुमने उसे मार दिया है?—नहीं, दोस्त, नहीं। तुमने एक आकार की हत्या की है—हाड-मान से भरे एक आकार की।’

आधुनिक नाटककार बाहरी घटनाओं के जंजाल से अपने को एकदम मुक्त करके आत्मा तथा मन की प्रक्रियाओं का विश्लेषण करना अपना कर्तव्य मानता है। इसी नाटककार एवरेनाव बट्टम्यकित्तव पर बहुत जोर देता है। उसके अनुसार मनुष्य का वह कई स्तरों में विभक्त किया जा सकता है। मैं अकेला नहीं, बल्कि मैं' का समन्वित रूप है। व्यवहारतः हम कह सकते हैं कि उसके तीन प्रधान रूप हैं—पहला इच्छा या भावना, दूसरा ज्ञान या तर्क और तीसरा कर्म। तर्क का स्थान इन

तीनों में से हो सकता है। हत्या एक आकार की की चरित्र-योजना कुछ इसी प्रकार की है नाटक के चारों पात्र अपना-अपना चेहरा रखते हुए भी अपूरे हैं; वे चारों मिलकर एक सम्पूर्ण चेहरे या व्यक्तित्व निर्माण करते हैं। अलग-अलग वे चारों पात्र केवल धर्म या प्रतीक-पात्र ही हैं परन्तु सम्मिलित होकर वे एक जीवन्त चरित्र की सृष्टि करते हैं।

‘पहला व्यक्ति’ ग्रंथ निर्णय और कर्म का प्रतीक है। इसकी आयु सैंतीस-अठ्ठीस वर्ष है तथा शारीरिक-संरचना की दृष्टि से गठोले बदन का आदमी है। इसके चरित्र का मूल भाव है—‘मैं कर्म में विश्वास करता हूँ।’ यह मूल भाव ‘हठ निश्चय के साथ’ तथा ‘वित्कुल’ वाली मगिमा में सर्वत्र अभिव्यक्त हुआ है। वह हत्या के निर्णय में इतना अधिक अभिभूत है कि स्वयं अपने प्राणों की आहुति देने को तैयार है। वह जानता है कि इस कार्य के बाद ‘मेरे बारे में लोगों के विचार बदल जाएंगे। व्यक्तिगत रूप से मेरा सब कुछ.. मेरा मान-सम्मान सब नष्ट हो जाएगा। अगुबारों में मेरी निंदा होगी। लोग मुझे घृणा की दृष्टि से देखेंगे ... मेरे मुँह पर झूकेंगे। फिर भी मैं अपने निश्चय पर अटल हूँ।’ क्योंकि पहले व्यक्ति को इस बात का विश्वास है कि ‘वह (गांधी) दोषी है।’ और इसमें पछतावे की कोई गुंजाइश नहीं है। वह देश-हित के लिए ही ‘उसकी’ हत्या करना चाहता है।

मुक्कदमे के नाटक में पहला व्यक्ति सरकारी वकील की भूमिका निभाता है। वह अपने पहले और घातिरी गवाह के रूप में इतिहासकार को पेश करता है। परन्तु जब वकील सफाई के रूप में शक्ति मुक्क के तक़ी से पार नहीं पाता और दर्जनों को उसके पक्ष में तालिया बजाते देखा जाता है तो उत्तेजित होकर सरकारी वकील की भूमिका से निरल कर दूसरे व्यक्ति को इस नाटक-रचने के लिए बुला भवा कहा है और अभियुक्त पर हमला करने के लिए नयी जमीन तलाश करता है। अभियुक्त के साथ, अहिंसा, साम्प्रदायिक-एकता आदि के आदर्शों को ही उनके अभिरोग मान कर उम पर आक्रमण किया जाता है। परन्तु शक्ति-मुक्क के साथ और प्रमाणपूर्ण उत्तरों से वह भाग जाना है और पुनः सरकारी वकील की भूमिका से निरल कर ‘मुम्बिम’ से अवेले में ‘बान’ करता है। वह अपने मित्र (शक्ति मुक्क) को समझाता है कि उसे इस ‘रोल’ और ‘मंडाक’ को दृढ़ सम्मिलता में नहीं लेना चाहिए। वह उसे बट्टा है कि ‘मैं इस नाटक से बुरी तरह उब गया हूँ।’ परन्तु शक्ति मुक्क के मत बहने पर कि वह अपनी पूरी शक्ति में विरोध करेगा। पहला व्यक्ति कोपित हो कर बड़ उठता है, ‘तुम नहीं-भी जान हो। मेरा विवाद ही क्या करते हो?’

१. हत्या एक आकार की . पृ० ११.

२. वही, पृ० १३-१४

१. हत्या एक आकार की . पृ० ५८

२. वही, पृ० २६

‘अब मैं तुम्हारे सहारे के बिना ही जीना सीखूँगा।’ यह लड़खड़ाता हुआ एकतरफा मुकद्दमा फिर चलता है और अभियुक्त पर साम्प्रदायिक एक्ता और असहयोग एवं भविष्य अवज्ञा आन्दोलनों के नारों से होने वाले दुष्परिणामों का आरोप लगाया जाता है। उस पर अपनी नीति द्वारा हिन्दू और मुसलमान दोनों को अगंतुष्ट करने का अभियोग लगाया जाता है, परन्तु परिणाम कुछ नहीं निकलता और कमजोर बंसावियों पर खड़ी इन झूठे अभियोगों की इमारत अपने-आप ही ढगमगाने लगती है। पहला व्यक्ति लाचार होकर अनुभव करता है, ‘ओह, हम कैसे निलिप्त में पड़ गये हैं।’ तीनों व्यक्ति मिलकर शक्ति युवक को परास्त करने के लिए पुनः किसी कमजोर जगह को बनाते हैं और नये अभियोगों की सूची के साथ मुकद्दमा फिर चल निकलता है। परन्तु शक्ति-युवक की स्पष्टवादिता और गच्चे तर्कों के समक्ष पहला व्यक्ति फिर ‘मिर पकड़ कर कुर्सी पर बैठ जाता है’ और विशिष्ट की तरह कहता है, ‘क्या कोई भी मुझे इससे छुटकारा नहीं दिया करता?’ हार कर कोई अन्य रास्ता न देख वे उसी आवाज की गोर में दफन कर देने का निश्चय करते हैं और शक्ति युवक को उसी मौलान भरे घड़े पर तहलाने (जो अनायास ही ‘अचेन्न मन’ का प्रतीक बन जाता है) में बमहाय दगा में छोड़कर, ठीक समय पर जाकर पहला व्यक्ति महात्मा की स्या कर देता है।

शक्ति-युवक अपने आप में कोई स्वतन्त्र व्यक्ति न होकर पहले व्यक्ति के मन का ही वगल है जिस पर किसी प्रकार भी विजयी न हो सकने पर वह उसे दमित करने अपना कुटिल्य कर डालता है। इस तथ्य के प्रमाणस्वरूप हम विवेक्ष्य नाटक में अनेक प्रदर्शन दे सकते हैं जैसे—

- (क) देखते नहीं, बिना तुम्हारे मैं मरा जा रहा हूँ ? (पृ० ५८)
- (ख) तुमने कभी मुझे अपना नहीं समझा। तुम हमेशा दूसरों की अपना समझते रहे - और अब वह तुम्हारा अपना हो गया है। (पृ० ६०)
- (ग) मुझे तुमसे बात नहीं करनी चाहिए थी। (हृदय पर हाथ गगत्तर) दगा बड़ी तकलीफ हो रही है। (पृ० ६१)
- (घ) अब मैं तुम्हारे सहारे के बिना ही जीना सीखूँगा। (पृ० ६१)
- (ङ) क्या कोई भी मुझे इससे छुटकारा नहीं दिला सकता। (पृ० ८८)
- (च) यही जिसने मुझे धोखा दिया है - जो मेरा दुश्मन हो गया है। जब तक यह मेरे सामने है, मैं कुछ नहीं कर सकता मैं कुछ नहीं कर पाऊँगा। (पृ० ८८)

१. पृ० एक आचार की : पृ० ८८

२. कृ०, पृ० ६१

३. कृ०, पृ० ७१

मनोविज्ञान की दृष्टि से भी जब तक किसी व्यक्ति के मन में शंका, सन्देह या सशय बना रहेगा वह केवल अपने आप से जूझता रहेगा। यदि उसे कुछ कार्य करना है तो सर्वप्रथम इस 'शंका' पर विजय पाना अत्यन्त आवश्यक है। हत्या एक आकार की के भावी हत्यारे अपने आपको पुनः आश्वस्त करने के लिए तथा अपने भीतर के 'हैमलेट' को (जिसकी संकल्प-दुर्बलता उन्हें उत्तेजित करती है) संतुष्ट करने के लिए ही नकली-मुकदमे का नाटक करते हैं।

नाटक में दूसरा व्यक्ति हत्या की योजना बनाता है क्योंकि 'सोचना-विचारना' इसका काम है।^१ इसकी आयु लगभग चौतीस-पैंतीस वर्ष है। यह मनुष्य के विचार तत्व का प्रतीक है। शक्ति युवक को संतुष्ट करने के लिए वही नकली-अदालत का अद्भुत विचार सोच निकालता है। वह प्रत्येक बात सोच-समझकर और तीन-चार करता है दूसरा व्यक्ति मुकदमे में अदालत के कर्मचारी तथा सरकारी गवाह (इतिहासकार) की भूमिकाएँ निभाता है। पहले व्यक्ति के बार बार पराजित होने पर वही व्यक्ति उसे सुझाव और सहायता देता है—कभी 'कागज पर जल्दी से कुछ लिखकर' और कभी कोई महत्वपूर्ण 'किताब' देकर। जब अन्त तक पहला व्यक्ति शक्ति युवक को पराजित नहीं कर पाता तो दूसरा व्यक्ति ही उससे छुटकारा पाने का रास्ता सुझाते हुए कहता है, 'बस, इसकी आवाज को शोर में दफन कर दो।'^२ यह पात्र व्यक्ति के चिन्तन-पक्ष का प्रतीक है।

तीसरा-अधेड़ व्यक्ति प्रवन्धक है, इसमें पड़्यन्त्र की सफलता के लिए सभी सुविधाएँ जुटाई हैं। इसका शरीर स्थूल और रंग साबला है; आँखें छोटी-छोटी और अजीब तरह की हैं जिन्हें देखकर कोई अच्छा प्रभाव नहीं पड़ता। मुकदमे में वह जज की भूमिका निभाता है और जब-तब यंत्रचालित मुसकान फेंकता है। प्रवन्धक के माने वह ले-देकर काम निकालने में सिद्धहस्त है क्योंकि यही उसका धन्धा है। शक्ति युवक का मुँह बंद करने के लिए 'कुछ दे-दिला' देने (रुपया-पैसा, जमीन-जायदाद या ढेर सारी लड़कियाँ) की बात कहता है। जब इस प्रकार बात नहीं बनती तो वह उसे डराने-धमकाने की बात कहता है। कभी उसकी हत्या कर देने की और कभी समझौता करने की सलाह देता है। वह साम, दाम, दण्ड, भेद सभी नीतियों में माहिर है। अन्त में जज के रूप में अधेड़ व्यक्ति पूर्ण निश्चित योजना के अनुसार ही निर्णय सुना देता है—मुजरिम, मुकदमा शुरू होने से पहले हमारा जो फैसला था, वही अब भी है। अदालत यह सजा सुनाती है कि तुम्हें सरेआम सरे-राह गोली मार दी जाए।^३ पहला व्यक्ति दुर्गम की खोखली आत्मात्मक शक्ति को प्रदर्शित करता है।

'शक्ति-युवक' इस नाटक का सर्वाधिक जटिल, सनात, जीवन्त और महत्वपूर्ण चरित्र है। चौबीस-पच्चीस वर्ष के उस युवक का रंग गेहूँ-आ है। वह दुबला-पतला

१. हत्या एक आकार की : पृ० ११

२. वही, पृ० ८८

३. वही, पृ० ६४.

को समझे कर का है। केवल शब्द है। वह स्वीकार-माना, सम्ममसार मान्यता और अनुभव का है। वह अपने अपने हितों को अपने निर्णय पर फिर से सोचने को मिला करता है। वह अपने अपने हितों को उठाता है कि वे जो कुछ करने जा रहे हैं या कर चुके हैं? अपने सोचना के अनुसार क्या सब भी मान्यताओं प्रदर्शन टीका में होगा? उसे हर है कि वह में कहीं परमाणु न हो। वह निडर और दृढ़ व्यक्ति का व्यक्ति है। वह अपने में पूरी हृदय और अपने व्यक्ति के स्थान पर जाने को तैयार है, यदि उसे विश्वास हो जाए कि ऐसा करना टीका है और यही अन्तिम उत्तर है। मान्यता द्वारा दुबारा सोचने में हुंकार करने पर वह निर्भय, दृढ़ स्वर में करता है—'नो फिर, दोस्तों, मुझे कभी माफ करना होगा। मैं तुम्हारा गाय न दे सकूँ।' हृदय होकर उन्हें एक मुकदमे का नाटक रचना पड़ना है जिसमें वे शक्ति प्राप्त की ही गांधी के प्रतिनिधित्वपूर्ण कदमों में सहा कर देने हैं। प्रतिनिधि बनने में पूर्व वह कहता है—'मुझमें उनकी गाम्भीर्य क्या? मैं उनका प्रतिनिधि कैसे बन सकूँ?' 'मैं अनुभवशील उमरे बारे में कुछ बात जानना भी नहीं।' परन्तु जब इसका उत्तरदायित्व सम्भाल लेता है तो 'ईमानदारी से उसका प्रतिनिधि बनने की कोशिश' करता है और दोस्ती का, अनेकता का कोई त्याग नहीं करता। वह अभि-मुख एवं बर्तन सफाई दोनों की भूमिकाएँ अत्यंत सफलता से निभाता है। बर्तन सफाई के रूप में यह कहता है—'जी, मैं और मुखविकल जीवनभर साथ रहे हूँ। इसलिए मैं इसके हर विचार में परिचित हूँ।' अभियुक्त की भूमिका निभाते हुए वह उनमें इनका अधिक साक्षात्कार स्थापित कर लेता है। पहला व्यक्ति कह उठता है, 'तु सबकुछ अपने आपकी 'बही' समझने लगा है।' 'स्वयं शक्ति युवक भी स्वीकार करता है कि कुछ समय पहले तक वह सिर्फ एक परछाई था। फिर सहसा उसपर एक आत्मा के सम्मान का भार डाल दिया गया और तब सहसा उसका सम्मान मेरा अपना सम्मान बन गया।' यह अपने तर्कों और व्यक्तित्व की प्रखरता के कारण सब पर बुरी तरह छा जाता है और वे लोग किसी भी मूल्य पर (चाहे रिश्वत देकर या हत्या करके ही) उसे खुप कर देना चाहते हैं। वे अनुभव करते हैं कि 'भक्तजाने ही हम निलिम्ब में फँस गए हैं।' और नाटक के अन्त में जब वे लोग उसे उपेक्षण और भ्रमहाय-सा छोड़ कर चले जाते हैं; वह मानी धारवत मानवीय अन्तरात्मा का

१. हत्या एक आकार की : पृ० १५

२. बही, पृ० २०

३. बही, पृ० ३५

४. बही, पृ० ५६

५. बही, पृ० ६०

६. बही, पृ० ७३

प्रतीक बन जाता है जिसे प्रत्येक देश और प्रत्येक काल में इसी प्रकार अपमानित और उन्मत्त किया जाता रहा है। यह हत्यारों की भूर्भुतता पर हँसना है जो एक आकार की हत्या करके समझ रहे हैं कि उन्होंने 'उमे' मार दिया है।

हत्या एक आकार की के संकित युवक का चरित्राकृत तीन स्तरों पर बहुत गहनता से किया गया है। यह संकित युवक, यकीन सफाई तथा अभियुक्त (महात्मा गांधी) तीनों भूमिकाएं अत्यन्त ईमानदारी और कुशलता से निभाता है। महात्मा के यथावत के लिए स्वयं को यकीन के रूप में प्रस्तुत करते समय वह अपना तादात्म्य महात्मा से कर लेता है और इस प्रकार उसके माध्यम से स्वयं की पहचानता है। वह इतिहास के जपन्य कृत्यों के समक्ष अवरोध (जो सदैव दूर किए जाते हैं, किन्तु फिर भी जो हमेशा विद्यमान रहे रहते हैं) के रूप में आगे आने वाली मानवीय अन्तरात्मा का भी प्रतिनिधित्व करता है।

यह नाटक का दुर्भाग्य ही कहा जाएगा कि इतनी उत्तेजक और चुनौती भरी विषय-वस्तु लेकर चलने वाला यह नाटक दशक-पाठक को गहरी नाटकीय अनुभूति नहीं दे पाता और न ही ठण्डे राजनैतिक तर्कों से ऊपर उठ पाता है। हत्यारों के माध्यम से वह 'महात्मा' का नाटक है परन्तु अन्त तक हत्या एक आकार की एक गतिशील मानवीय दस्तावेज बनने में असमर्थ रहता है, जैसा कि इसे बनना चाहिए था। प्रसिद्ध नाट्य-समीक्षक श्री नेमिचन्द्र जैन के शब्दों में—

".. it lacks human warmth, the characters are thin and one-dimensional, and the basic juxtaposition lacks the necessary depth & complexity. The structure also is over-simplified, wanting in variety of rhythm and tone."

चरित्र-मृष्टि के स्तर से हम देखते हैं कि हत्या एक आकार की के पात्रों को यद्यपि नाटककार ने दोहरी और तिहरी भूमिकाएँ दी हैं (जो अभिनेता के लिए चुनौती प्रस्तुत करती है) फिर भी प्रायः सभी पात्र एकाग्रामी प्रतीक-पात्र ही बने रहते हैं। वह व्यक्तित्व-सम्पन्न ठोस और जीवन्त चरित्र नहीं बन पाते। परन्तु जैसा कि हमने आरम्भ में सकेत किया है यह चारों पात्र मिलकर एक सम्पूर्ण व्यक्तित्व सम्पन्न चरित्र का निर्माण करते हैं। इस प्रकार हम देखते हैं कि विवेच्य नाटक की चरित्र-योजना कला के धनवादी स्कूल की अति सशक्त कला-शैली 'निर्माणवाद' के अन्तर्गत भावों तथा पेश्वनर के प्रयोगों से भरी जाती है जिसमें द्विविध तथा त्रिविध चेहरे बनाए जाते हैं।

पहला राजा

—जगदीशचन्द्र माथुर

जगदीशचन्द्र माथुर हिन्दी के खरिष्ट नाटककार है। कोणाकं और शारदीया
वर्ष समय बाद १९६६ में उनका नया नाटक पहला राजा प्रकाशित हुआ है।
धुनिक अन्वेषित नाटक के रूप में मितित इस कृति में महाराज युयु के पौराणिक
राज्य के माध्यम से नाटककार ने धाज की राष्ट्रीय समस्याओं को, अपने भोग
इ सामाजिक-राजनैतिक-प्राधिक यथार्थ को चित्रित करने का प्रयास किया है।
वर्ष के अनुसार इस नाटक में 'युयु पाव और प्रमथ मैंने वैदिक और पौराणिक
हिंदू से लिए हैं। लेकिन इसलिए ही यह नाटक पौराणिक नहीं कहा जा सकता।
पृथ्वी के कुछ भस्म और कुछ भूत मोहनजोदड़ो-हड़प्पा सभ्यता की खुदाइयों में
मिले हैं। पर इसीसे यह नाटक ऐतिहासिक नहीं हो जाता। कुछ गवाह वर्तमान
विकास की भाषा में हैं; गीतों पर लोक गीतों की छाया है। पर वे इस इमीलिए नाटक
ने यथार्थवादी रचना नहीं ठहराया जा सकता।" अब स्पष्ट है कि इसमें क्या
और पात्र पौराणिक हैं परन्तु प्रतीक-मन्दर्भ और संवेदना प्रागुक्ति है। सहर्षों के राज-
य, सुवंशुष, बालकी आदि के समान ही पहला राजा में भी प्राचीन पात्रों प्रसंगा
और परिस्थितियों के माध्यम से रंगमंच पर समसामयिक जीवन और समस्याओं का
वर्णन किया गया है। नाटककार ने कुछ भूतभूत प्रश्नों को ऐसी परिस्थिति
कमसे कम में उपलब्धि की जगह उत्तार की लताओं की खास है। सुदूर और
हिंदी के माधुरी का आपसी रिश्ता समाज के विकास में बनेमरफण की दर,
गृहाय और राजमता के बीच सम्बन्धों की बुनियाद, मरणावस्था की पुनर्जन्म की
पुनर्जन्म और काम की लालसा का महत्त्व सहस्रगुण्य कुछ दोषों-क लक्ष्य और
समाज में मिले प्रतीकों के माध्यम में प्रस्तुत करने का लक्ष्य इसमें है।

श्री गुरुदेव के इस मातृका से सगह प्रभुस्य और महामाया काट (श्री गुरुदेव का
मन्य कामीण) शौच पात्र है। प्रभुस्य पात्रों में से भी दुष्ट अथवा बुरे हैं।
दूषबाध, अनि, रागें केन्द्रीय पात्र है और सुनीचा, दाम्पि, गुण इत्यादि, स्वभाव, श्री
श्रीमाताजी से हैं।

१. पहला राजा — भूमिपति

भ्राज से लगभग चार हजार वर्ष पूर्व ब्रह्मावर्त के चौथे (अथवा पांचवें) शासक का नाम था भ्रंग और उसकी पत्नी थी—सुनीया । उनके पुत्र का नाम वेन । वेन बचपन से ही उदण्ड और दुर्विनीत था । उसके व्यवहार से तंग आकर भ्रंग एक रात सब कुछ छोड़कर चुपचाप वन को चला दिए । ब्रह्मावर्त में डाकुओं के भय से अग्नि, गर्ग, मुक्ताचार्य इत्यादि मुनियों ने सुनीया के परामर्श से वेन को शासक के रूप में स्वीकार किया । वेन बड़ा अत्याचारी और निरंकुश शासक था । उसने यज्ञ-हवनादि बन्द करा दिए और स्वयं को ईश्वर घोषित करने लगा । उसने ब्राह्मण इत्यादि ऊँची जाति के मुनियों की सलाह को ठुकराया और वर्णसंस्कारों को बढ़ावा दिया । तब मुनियों ने मिलकर अपने मंत्रों, हुँकारों और मंत्रभूत कुशा के प्रहारों से वेन को मार दिया । वेन की माता सुनीया ने उसके शव को मंत्रों और किसी विशिष्ट प्रकार के लेपन से सुरक्षित रखा । नाटक यही से आरंभ होता है । मंच पर वेन का ढका हुआ शव रखा है और प्रभावस्था की रात में माता सुनीया दासी के साथ वहाँ आकर उसका लेपन करती हैं और मृत्युलोक के देवताओं से वेन की आत्मा लौटा देने की प्रार्थना करती हैं । वह वेन की गरदन में पड़ी हुई मंत्रों से अभिशाप्त रस्ती निकाल लेती है और दासी को उसे पहाड़ी की तलहटी में रोप देने को कहती है, जिससे ब्रह्मावर्त की इस धरती पर अभिशापों का जंगल फैले । इस प्रकार मानो वह मुक्ताचार्य, अग्नि और गर्ग जैसे अपने पुत्र के हत्यारे मुनियों से प्रतिशोध लेती है । रस्ती को धरती में रोपती हुई दासी पकड़ी जाती है । ब्रह्मावर्त में फिर दस्युओं के आक्रमण होने लगते हैं । किसी से आश्रय न पाकर मुनियोग अपने आश्रमों की रक्षा के लिए चिन्तित हो उठते हैं । वे सुनीया से वेन का शव लेकर उसकी दाहिनी जंघा का मन्त्रोच्चारण सहित मंथन करते हैं । उससे एक नाट्य कद का मनुष्य उत्पन्न होता है । जो जन्म लेते ही वेन के सारे पापों को अपने ऊपर से लेता है । यही 'निपाद' कहलाया । नाटक का कवय निपाद ही है । उसके बाद ऋषि-मुनियों ने वेन की दाहिनी भुजा का मंथन किया । उससे देवराज इन्द्र के समान रूपवान, अस्त्र-शस्त्र और आभूषणों से सुसज्जित तेजस्वी और प्रतापी पुरुष प्रकट हुआ । उसका नाम पूषु था । कुछ समझौतों और वचनों के बाद पूषु को 'राजा' घोषित किया गया । पूषु ही पहला राजा था ।

नाटक में सुनीया की भूमिका बहुत कम—शायद सबसे कम—है । परन्तु वह एक शक्तिशाली चरित्र है । सुनीया अत्यन्त सकल्पवान, दृढ़, स्वाभिमानिनी, व्यथित और प्रतिशोध की आग में जलती हुई नारी के साथ-साथ अत्यन्त करुण-गोमल, भगवत्पूर्ण मा के रूप में चित्रित की गई है । अठ्ठाईस दिन और रात से वह अपने पुत्र वेन के शव की रक्षा कर रही है । वह मृत्युलोक के देवताओं से वेन के प्राण लौटा देने की प्रार्थना प्रतिदिन करती है । कुछ नहीं होना परन्तु वह धनती नहीं ; पराजित नहीं होनी । उममें शक्ति और साहस इतना है कि वह ऋषि-मुनियों से नहीं डरती

और दासी के रूप की अभिव्यक्ति रस्ती के घानी में रोंप देने की कहानी है जिसमें रस्ती के घानी पर अभिव्यक्ति का उद्देश्य रोंप देने और कुन्नी मुनि अपने लिए का पत्र बनाने है।

मुनीया स्वामिनीयों इनका है कि अति आदि मुनियों द्वारा महानुभूति प्रकट किए जाने पर स्पष्ट कह देती है—'मैं आपके तरंग की भिन्नारिणी नहीं हूँ।' स्वामिनीयों इनकी कि अतिनों में बेभिन्न कह सके—'मैं जानती थी कि आप लोगों को मौटना होगा मैं जानती थी—'। शुद्धाचार्य आदि उससे सम-झोता करने जाने हैं तो वह उनकी निन्दा और भर्त्सना करती है परन्तु जाने पुत्र को किसी भी रूप में जीवित देने के लिए मुनियों को उसके शव-मयन की आज्ञा दे देती है। नाटककार ने मुनीया के समाज सेविका रूप का भी संकेत किया है। पृष्ठ के यह कहने पर कि 'माना मुनीया। युद्ध के घायलों की शुभ्रता भी होती है।' वह उत्तर देती है—'मैं कहूँगी। मैं इसी दिन की प्रतीक्षा में थी।' इसके पश्चात् हमारे ध्वंश के मध्य में गर्ग के सवाद द्वारा ज्ञात होता है कि राजमाना मुनीया परलोक मिथार कुन्नी है। मुनीया के चित्रण में नाटककार ने बहुत अधिक रंग नहीं भरे फिर भी इस पात्र के चरित्र की रेखाएँ अत्यन्त स्पष्ट, पुष्ट और भास्वर हैं। घानी शक्ति में अति-मुनियों और देवताओं को ललकार देने वाली मुनीया अन्ध-धुन की गान्धारी का स्मरण करा देती है।

मुनीया की दासी यद्यपि बेचन दासी ही है फिर भी उसपर अपनी स्वामिनी का परा प्रभाव है। वह स्पष्टवादिनी, निडर, स्वाभिमानिनी और स्वामिभक्त दासी के रूप में चित्रित की गई है।

पहला राजा के सून और मागध मुनीया की दासी को अभिशप्त रस्ती रोपते हुए पकड़ते हैं और वही दस्युओं द्वारा आश्रम पर आक्रमण तथा अकस्मात् पृथु एवं कश्यप द्वारा उनकी रक्षा का समाचार भी देते हैं। पृथु के प्रकट होते ही सूत और मागध उनका स्तुतिगान करते हैं। पृथु उन्हें अकारण स्तुति से रोकता है और उन्हें अनूप प्रदेश का शासक नियुक्त करता है। नाटककार ने सूत-मागध का स्वरूप आज-कल के प्रचारक और विज्ञापनकर्ताओं के अनुरूप गढ़ा है।

विवेच्य नाटक के 'सूतधार और नदी' में यूनानी कोरस, असमिया भक्तियानाट के मृगशूर और मगधी तथा पुराण महाभारत के वैशम्पायन, सूत और शौनक सभी का मिश्रण हो गया है। इनका उपयोग लेखक ने कथा-सूत्रों को जोड़ने और विभिन्न पात्रों के अन्तर्गत की भावी प्रस्तुत करने के लिए किया है। नि सन्देह इनकी अद-

१. पहला राजा, पृ० ३२

२. वही, पृ० ४८

३. वही, पृ० ३२

४. वही, पृ० ४८

तारणा एक अच्छा प्रयोग और नाटक की आवश्यकता है परन्तु कही-कही इनकी भूमिका आरोपित और इनकी व्याख्याएं अनावश्यक लगती हैं। कुछ स्थलों पर इनकी उपस्थिति पात्रों को बाधती है और उनके कार्य क्षेत्र को अकारण ही सीमित करती है—उदाहरण के लिए दूसरे अंक में जहा पूषु का अन्तर्द्वन्द्व फूट पड़ना चाहता है और वह अपने को खुल कर अभिव्यक्ति देने का तीव्र आकांक्षी है वही सूत्रधार-नटी उसे अभिगन्त कुशा की रस्सी की भांति बाध देते है।

शुकाचार्य अत्रि और गर्ग को नाटककार ने एक सामूहिक भूमिका और चरित्र देकर भी उनका निजी वैशिष्ट्य बनाए रखा है। कुछ समीक्षकों का विचार है कि आज की समस्याओं का आभास देने के लिए शुकाचार्य, अत्रि, गर्ग जैसे महान् ऋषियों को बिना किसी प्राचीन आधार के पद्म्यन्तकारी, बाग्वीर राजनीतिज्ञों कुक्षत्री मन्त्रियों, धन-लोलुप, स्वार्थी, पूजोपतियों तथा भ्रष्टाचारी ठेकेदारों की सम्मिलित भूमिका निभाने वालों के रूप में प्रस्तुत करना नितांत आपत्तिजनक एवं कुचिपूर्ण कार्य है^१। ऐसे समीक्षकों से केवल यही कहा जा सकता है कि अच्छा हो वे साहित्य के स्थान पर शास्त्रों का ही अध्ययन करें। इससे उनका और साहित्य का दोनों का भला होगा। साहित्यिक कृति का अपना एक संसार होता है और उसके पात्रों का स्वरूप उसी से निर्धारित होता है। रचना से न्याय करने के लिए उसी के मध्य से होकर गुजरना जरूरी है। धने-धनाए साचों में पात्रों को जबरदस्ती ठूसने का प्रयास साहित्यिक दृष्टि से सराहनीय नहीं माना जा सकता। श्रीमद् भागवत् में अत्रि मुनि प्रेरक और उद्बोधक (अश्वमेध यज्ञ के प्रसंग में पूषु को इन्द्र का मुकाबला करने को प्रेरित करने के सन्दर्भ में) के रूप में प्रस्तुत किए गए हैं। नाटककार ने उन्हें आधुनिक बाग्वीर बना दिया है। अंग का चरित्र कुछ-कुछ समझौतावादी व्यक्ति से मिलता-जुलता है और शुकाचार्य इनकी अपेक्षा कूटनीतिज्ञ और अधिक दूरदर्शी हैं। मृगुवश और घात्रेयवश की पारस्परिक स्पर्धा और पार्टीवाजी का प्रसंग कल्पित होते हुए भी वशिष्ठ और विश्वामित्र की सर्वविदित स्पर्धा के अनुरूप गढ़ा गया है। नाटक में अपने स्वार्थ के लिए जनहित को त्यागकर बाध में डीस देने का कुचक्र पौराणिक कथा की दृष्टि से काल्पनिक होते हुए भी नाटककार के जीवन में घटित एक सत्य घटना पर आधारित है।^२

नाटककार ने अत्रि, अंग आदि अन्य मुनियों की अपेक्षा शुकाचार्य को अधिक कूटनीतिज्ञ, स्वार्थी, दूरदर्शी, चतुर और सचेत दिखाया है। शुकाचार्य ने ही कवच की मां अनायं निपाद नारी को चुपचाप रातोरात अंग के पास भेज दिया था, जिसमें

१. आधुनिक जीवन का तीन स्तरों पर साक्षात्कार : विष्णुकांत शास्त्री—(धर्मगुण :

११ जनवरी, १९७० : पृ० २२)

२. देखिए—पहला राजा : विशेष टिप्पणिया : पृ० १४४

कि वेन की निषाद संतान ब्रह्मावतं से दूर रहे। शुक्राचार्य ही वेन के शत्रु-भयन का नाटक रचकर पृथु को उसका भुजापुत्र बताकर उसे राजा घोषित करते हैं और राजा को निरंकुशता से दूर रखने के लिए पहले से ही विधान से बांधकर बचनबद्ध करा लेते हैं। शुक्राचार्य राजा के पुरोहित मंत्री, गर्ग ज्योतिष मंत्री तथा अत्रिमुनि अमात्य बनते हैं। परन्तु अपनी चातुरी और शक्ति से शुक्राचार्य प्रधानमंत्री की शक्ति हथिया लेते हैं। दूसरे अंक में अत्रि का यह कथन 'जहां आप (शुक्राचार्य) हैं वही मंत्रिमंडल है।' इसी का प्रमाण है। पृथु के निहत्थे उत्तेजित जनता के बीच घुम जाने पर वही अनुमान लगाते हैं कि 'पृथु की शक्ति वेन से बड़कर हो जाएगी।' और वही उसे एक ही झटके में भूषण्डिका की ओर मोड़कर प्रजा के असीम स्नेह और लोकप्रियता से तोड़कर अलग कर देने है। अत्रि को भी स्वीकार करना पड़ता है—घन्य है हे शुक्राचार्य तुम्हारी शुक्रनीति। प्रजा अब हम लोगो की मृट्टी में होती। भृगुवर्गी मानता हूं तुम्हारा सोहा।' नाटक के तीसरे अंक में इन मुनियों को स्वार्थी पूजी-पणियों, पार्टीबाजो और भ्रष्टाचारी ठेकेदारों के रूप में चित्रित किया गया है। इनकी आवश्यकता के सम्बन्ध में एक नाट्य समीक्षक का यह विचार उचित ही है कि शुक्राचार्य, अत्रि, गर्ग, सूत-मागध सभी मन्त्र की चित्रारमकता भी बढ़ाएंगे और मृटवासी, विज्ञापनवाजी, नारेबाजी, सौदेबाजी की ओर भी ध्यान आकृष्ट करेंगे।

पहला राजा में कवच और उर्वी का प्रसंग आकर्षक एवं रहस्य-बोझ तथा उनकी भूमिकाएं अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं। कवच पृथु के अधूरे पुराणों का असीम गान है, एक ही व्यक्तित्व के दो खण्ड जो प्रसत एक-दूसरे की प्रतिध्वनि-मात्र रह जाते हैं।

महामारल और पुराणों में कवच की बच्चा का वेन और पृथु की बच्चाओं में कोई सम्बन्ध नहीं है। कवच का उत्पन्न ऐतरेयब्राह्मण में है। वह दामी पुत्र था। ऋषि में उसके पिता का नाम ईन्धुप बहा गया है। मरम्बनी नद पर उमने ऋषि-मुनियों के माय यज्ञ में भाग लेता चाहा परन्तु दामीपुत्र होने के कारण प्रारम्भ में निषाद दिया गया। निर्वासित निषाद (कवच) रेगिस्तान को चला गया। बन्ने उगरी मरम्बनी की स्मृति की जगह के पक्षस्वरूप रेगिस्तान में ही मरम्बनी का जन्म उगरी चारों ओर प्रसृत हो गया। जब ऋषियों ने निषाद की स्मृति की स्मृति देनी तो उन्होंने उसे अपने आश्रम और यज्ञों में सम्मिलित कर लिया।

निषाद' शब्द का अर्थ है बाह्य या शत्रु विना और दुष्ट शक्ति। उन्मत्त ज्ञान। 'निषाद' शब्द पर्वतों और जंगलों में रहने वाली शक्तियों के लिए भी प्रयुक्त

१. पहला राजा : पृ० ६५

२. पहला राजा : पृ० ७१

३. दिनमान : ७ सितम्बर, १९६६ : पृ० ४३

होता है। वेन की आंघ से उत्पन्न निपाद ही उनका पूर्व पुरुष माना गया है। निपाद के जंघापुत्र होने के सम्बन्ध में नाटककार की व्याख्या है कि 'इस कथा में वस्तुतः वेन की किसी जारज, चण्डसंकर सन्तान की ओर संकेत है। जाघ के मंथन से और कोई आशय नहीं हो सकता। वेन का किसी आर्योत्तर कन्या से सम्बन्ध रहा होगा और उसकी सन्तान आर्य मुनियों को अस्वीकार्य रही होगी।' इसी अस्वीकार के बिन्दु पर आकर नाटककार की निपाद और कवप में साम्य दीखा और उसने अपने नाटक में वेन के जंघापुत्र निपाद और सरस्वती के जल को प्रकट करने वाले दासी पुत्र कवप को एक ही व्यक्ति के रूप में प्रस्तुत कर दिया। कवप द्वारा सरस्वती के जल के आह्वान के प्रसंग में लेखक ने कल्पना की कि घामद रेगिस्तान तक सरस्वती के जल की किसी प्रकार की नहर द्वारा ले जाया गया होगा।

नाटक में वेन की चण्डसंकर सन्तान कवप और देवप्रस्थ के आर्यकुल का वंशज पृथु गुरुभाई है। वेन की मृत्यु का समाचार सुनकर अपने गुरु अंग की आज्ञा से पृथु कवप को ब्रह्मावर्त (स्यानेश्वर) छोड़ने आता है। मार्ग में वे दोनों मिलकर दत्तुओं से आश्रम की रक्षा करते हैं। कवप प्रतिभा संपन्न युवक है। उसी की विलक्षण प्रतिभा से पृथु आश्रम में दो घोड़ों से एक सेना का काम लेता है। पृथु (वस्तुतः अंग) के शब्दों में, '... कवप की काली चमड़ी के नीचे एक धुन्न धारा बहती है।' परन्तु ऋषि-मुनि जले खम्बे के समान रंग और लाल आँखों वाले कवप को वेन का जंघा-पुत्र घोषित करते हैं और तेजस्वी आनन, गौर वरुण पृथु को वेन का भुजापुत्र कहकर राजा बना देते हैं।

कवप शासक बनने का इच्छुक नहीं है। वह पृथु के साथ जंगल वापस लौट जाना चाहता है। परन्तु पृथु राजा बन जाता है। ब्रह्मावर्त के लोग कवप को जंघापुत्र कहकर तिरस्कृत करते हैं तो उसका मन विलुप्टा, व्यंग्य और कटुता से भर जाता है। फिर भी उसके मन की पावनता ब्रह्मावर्तवासियों को डाकुओं के आक्रमण की सूचना देने पर विवश करती है। पृथु के समक्ष अपनी स्थिति देखकर उसके हृदय में हीनता-मन्त्रि उत्पन्न हो जाती है। पृथु द्वारा कवप को अपना सेनापति बनाए जाने पर वह बह उठता है—पृथु, तुम्हारे मन्त्रिमण्डल के मुनियों ने तो मुझे जंघापुत्र घोषित किया है। मुझे तो जंगल की जातियों का सरदार बनना है, तुम्हारा सेनापति नहीं।" उसके मन की यह कुंठा अन्य स्थानों पर भी प्रकट होती है, जैसे पृथु से व्यंग्यपूर्ण तय में कहा गया उसका यह कथन—उर्वी आर्य-विरोधी दत्तु और मैं आर्यों का दास निपाद।"

१. पहला राजा : पृष्ठभूमि : पृ० १११

२. यही पृ० २७.

३. यही, पृ० ४६

४. यही : पृ० ५०

तथा 'नन्ही ! यह धनुष मेरे लिए नहीं है । मैं जंघाधुन हूँ ।' मानस पुत्र राजन् 'तुम्हारे साथ बंधा भिडाकर मैं युद्ध नहीं कर सकता ।' कवच के चरित्र में जो शक्ति और ऊर्जा है (जिसका परिचय हमें तीगरे अंक में मिलता है) उसके मूल में यही हीनता-प्रतिष्ठा है । एडनर का हीनता की दानि प्रति-सिद्धान्त ।^१ कवच पर पूर्णतया लागू होगा । पृथु के साथ बंधा भिडाकर वह युद्ध नहीं कर सकता तो क्या हुआ, वह दूसरे मोर्चे पर लड़ेगा—मरम्बनी की घाटा को घेरने वाले रेगिस्तान के विरुद्ध । यह पण्डित्यपूर्ण परिपक्व हो जाती है जब कवच का बालसखा, गुरुभाई पृथु भी उत्तेजित होकर उसे 'जंघाधुन' कह देता है और कवच क्षुब्धाचार्य के आश्रम से अपमानित करके निकाल दिया जाता है । वह जाते समय घोषणा करता है कि वह मुनि बनकर आश्रम में लौटेगा । उसने अपने बाहुबल से रेगिस्तान के सूखे वनस्पति में नहर की रेखा खींच कर मरम्बनी के प्रतम के पावन जल का आचमन किया—मुनि बना—परंतु कुचकी मुनियों ने उसे आश्रम में लौटने के लिए जीवित नहीं छोड़ा । मुनियों ने स्वार्थवश बाध पर धर्मिक नहीं भेजे । परिणामस्वरूप प्रचण्ड बाढ़ से अधूरा बांध टूट गया । नहर सदैव के लिए सूखी रह गयी और पुरुषार्थ का प्रतीक कवच अपनी बाल सखी चर्वी को डूबने से बचाने में स्वयं भी डूब गया ।

पहला राजा की उर्वी प्रतीक भी है और व्यक्तित्व-सम्पन्न चरित्र भी । उर्वी पृथु और कवच की बाल-गली है जो उससे निश्छल प्रेम करती है । वह कुमूत की गुरुर घाटियों से उसकी खोज में ब्रह्मावर्त तक चली आई है । उर्वी का धर्म है—धरती । नाटककार ने पृथु की कथा में आए धरती की प्रतीक कथा वाले प्रसंग को प्रत्यक्ष गोचर और नाटकीय रूप देने के लिए उर्वी को एक प्रतीक पात्र के रूप में प्रस्तुत किया है । वह अर्चना में कहती है—'मैं धरती को हथेली की तरह जानती हूँ बड़ा उत्साह रस है, बड़ा उसके खजाने ।'^२ तथा 'मेरी सखी एक ही है धरती !—धरती जो नदी की तरह मुझमें घुल-मिल जाती है ।'^३ वह भविष्य बाणी करती है कि आने वाले समय में कटकड़ाती धूप की ज्वाला में ब्रह्मावर्त के ताल सलैया, नदी-नामों सब सूख जाएंगे । देवारी धरती सिकुड़ जाएगी । धरती के प्रतीक रूप में ही वह नाटक के तीसरे अंक में पृथु को धरती का समुचित रूप से दोहन करने के लिए प्रेरित करती है । धरती उसकी नस-नस में समा गई है; वह धरती की आवाज है जो पुकार कर पृथु को कहती है—हा ! उठाओ यह धनुष और इसकी कोटि से उलाहो

१. पहला राजा : पृ० ५१

२. देविए—मनोविज्ञान की ऐतिहासिक रूपरेखा डा० सीताराम जायसवाल पृ० ४४६.

३. पहला राजा : पृ० ३६

४. धरती : पृ० ३६

मिलाओ को, ऊँचे नीचे टीलों को समतल कर दो। मेनो में पानी ठहरेगा। मिट्टी में नमी आएगी। हरियारी फैलेगी। बानू से दूरी हुई नदियों की धाराएँ फिर बह निकलेंगी। और तब सबकाम दुहा गो की घरती माँ के स्तनों में मैकड़ों मानवमता के लिए दूध उतरेगा।” उर्वी ही पृथु को उसके स्वप्न का अर्थ समझाती है।

इस प्रतीकायं के साथ-साथ उर्वी का यथार्थ चरित्र भी कम पुष्ट और प्रसर नहीं है। वह कबल और पृथु को गमान रूप में प्रेम करती है। अर्चना को समझाते हुए वह कहती है—‘नेह भी रोज है। मेरे मन का मेघ दो तालों के दर्पणों में भावना है।’ वह कुसूत की घाटी से ब्रह्मावत में इसलिए आई है क्योंकि ‘ब्रह्मावत बहेतियों का जाल है। दो नादान कबूतर उसमें कहीं पक न जाएँ।’ वह उतनी ही देर महा रक्षणा चाहती है जितना उन तीनों के सौटने के लिए जरूरी हो। इसे भाग्य की बिडम्बना कहे या परिस्थितियों की क्रूरता कि तीनों में से कोई भी इस जाल में से निकल कर वापस नहीं लौट पाता। उसमें स्वाभिमान इतना है कि अर्चना के प्रश्न ‘सुनो! मेरे साथ रहोगी?’ का स्पष्ट उत्तर देती है ‘दासी बनकर या सखी?’ वह कर्मठ और उत्साही इतनी है कि बांध के निर्माण में ही अपने प्राण त्याग देती है।

उर्वी का चरित्र यथार्थ और प्रतीक कर्म और कल्पना के दो छोरों के बीच गति-शील है वह धरती की आत्मा है; पुद्गलायं को चुनौती है। वह लोक जीवन की अन्तरध्वनि है। ‘उर्वी का चरित्र इतना पुष्ट है कि वह जहाँ अनुपस्थित है वहाँ भी उपस्थित है।’

अर्चना या अर्चि पृथु की पत्नी है। श्रीमद् भागवत् के अनुसार जिस समय वेन की दाहिनी भुजा से पृथु उत्पन्न हुए उसी समय सब अलंकारों से सुशोभित उनकी रानी भी उपस्थित हुई। नाटककार ने अर्चना को एक आश्रम कन्या और गंग मुनि की दत्तक पुत्री के रूप में प्रस्तुत किया है।

नाटक में अर्चना का प्रथम दर्शन उर्वी के साथ प्रथम शंक में होता है। अर्चना उर्वी को अपनी सखी बनाना चाहती है। परन्तु वह नहीं मानती और अर्चना रहस्यमय ढंग से गर्ग के साथ मच से चली जाती है। पृथु अकेला न रहे इसलिए अर्चना को रानी बना दिया जाता है। वह पत्नी के रूप में पृथु से कहती है—‘मैं आपकी अर्धांगिनी हूँ। जो ब्याह आपको छुएगी क्या वह मुझे नहीं झकझोरेगी?’ एक नारी होने के नाते वह पृथु पर सदेह भी करती है कि वह उर्वी को प्रेम करता है। वह पृथु में

१. पहला राजा : पृ० ८२

२. वही, पृ० ३७

३. वही : पृ० ३६-३७

४. दिनमान : सितम्बर : १९६६ : पृ० ४३

५. पहला राजा : पृ० ५७

मरत रह देनी है—आदमी उब, मन का यह उचाट । अब समझी प्रेयसी के पास के आगे गृहणी का बघन वासी लगना है न ।' अर्चना केवल ईर्ष्यानु पत्नी ही नहीं निडर और मादमी नारी भी है । पृथु के निहत्थे भीड़ में जाने की वान सुनकर वह भी तुरन्त उत्तेजित भीड़ में चली जाती है । राजा के सरस्वती पार अनार्य दण्डहरो में जाने की वान सुनकर वह भी पीछे जाना चाहती है । गर्म के मना करने पर वह उत्तर देती है—'पिताजी, स्त्री की मुकुमारता धतवार है, बघन नहीं । आर्य-पुत्र की किम समर-यात्रा में मैं उनके साथ नहीं गई ?' और वह वहां भी पहुंच जाती है । अर्चना में नाटककार ने प्रेयसी, पत्नी, रानी और नारी रूपों के विभिन्न रंग भर कर उनके चरित्र को सजीव बना दिया है ।

पहला राजा—पृथु नाटक का नायक है । पुराणों में पृथु की एक दृढ़-संकल्प, सत्यप्रवीण, महान् विजेता, ब्राह्मण-भक्त, धरणागत बलमय और दण्डपाणि अवतारी रूप के रूप में प्रतिष्ठा हुई है । लेकिन नाटककार के अनुसार 'इसमें भी अधिक महत्त्वपूर्ण और प्रामाणिक है उत्पादन बढ़ा देने वाला । उसे समनल कर उसकी आइंता का सर्वधन करने वाला, कृषि और मिर्चाई और भूविभाजन का प्रमुख नेता पृथु । महामारन, पुराण, धर्म्य ब्राह्मण इत्यादि में इस पृथु का स्पष्ट विवरण है और शृंगे इसी पृथु ने आवृष्ट किया ।'

लेकिन पहला राजा का पृथु केवल यही नहीं है । वह विभिन्न स्तरों पर गहरे बलवन्त भेदता और अनेक दुविधाओं एवं आकर्षणों के बीच भूलता हुआ मनुष्य है । हिमालय का पुत्र जो प्रकृति की निरुद्धल कोड में तो जाना चाहता है, आर्य-मुखक जो पुरपाय और दीर्घ का पुंज है; निपाद एवं अन्य आर्षेतर जातियों का बधु जो एक समोहन सत्कृति का स्वप्न देखता है, दरिद्रता का शत्रु और निर्माण का नियोजक जिसे कचवर्ती और अवतार बनने के लिए विवश किया जाता है । इसके प्रतिरिक्त भी अनेक रंग हैं जो इसके चरित्र को जीवन्त, मानवीय और प्रवर बनाते हैं ।

नाटक का पृथु हिमालय में व्यास और सतलज की घाटियों के बीच त्रिगर्न और कुल्लू के देवप्रस्थ के आर्यकुल का वंशज और धर्म का शिष्य है । बचप और उर्वी उसके बालसखा है । वह अपने गुरु की धाती—कथप, राजमाता सुनीया को तौरने स्थानेद्वर आता है । परन्तु मुनिगण कथप को घेन का जघापुत्र और पृथु को भुजा-पुत्र कहकर पृथु को अपना राजा घोषित कर देते हैं । उर्वी भी इन दोनों को दूईनी हुई बर्ती का जाती है । हिमालय में पृथु को स्वप्न नहीं दानि दी है । वह प्रत्येक पुत्रीनी का सामना करने के लिए तैयार है परन्तु उसका दृढ़ है—वायदे और पुत्रीनी

१. पहला राजा : पृ० ५८

२. वही । पृ० ७१

३. वही : पृष्ठभूमि : पृ ११६

के बीच किसे वरूँ ?" चुनाव और वरण के बीच पृथु का यह द्वन्द्व उसे प्राधुनिक मनुष्य के निकट से आता है। उर्वी पृथु के हृदय में गहरे पैठी है। वह उनकी बाल-संगी और सहचरी है। उर्वी और हिमालय के प्राकृतिक स्वप्निल परिवेश में दूटकर उसका "... मन भटकने लगता है। मानो जिस दृष्ट के बसेरे में से पंछी उड़ा था, सौतेले पर उसे कटा हुआ पाकर भटकने लगे।" तेजस्वी भानन, गौरवर्ण और बलिष्ठ भुजाओं वाला साहसी पृथु ब्रह्मावर्त का पहला राजा बनता है। विधान के बंधन में बधता है। तीसरे और पांचवें अध्यायों (बेदपाठी ब्राह्मण अदण्डनीय होंगे तथा समाज को धर्मसंस्कारों से बचाना) पर उसका हृदय विद्रोह करता है और बिना वचन बोह-राए कुशा की रस्ती में गाठ लगा देता है। सूत-भागध को व्यर्थ की स्तुति से रोकता है और अपने मन्त्री-मण्डल का गठन करता है। वह कवच को सेनापति बनाना चाहता है परन्तु वह इस पद को अस्वीकार कर देता है। राजा बनने पर नये उत्तरदायित्व के समक्ष धिक्परिचित उर्वी भी उसे दस्युकन्या—धार्मिक के वैरी डाकुओं की कन्या प्रतीत होती है। उर्वी उसकी सहचरी है भवः तब भी उसे लगता है कि 'मुझे अपने नये उत्तरदायित्व में उसकी भी जरूरत है।' परन्तु कवच उसके अवचेतन का उद्घाटन कर देता है—'तुम्हारा मतलब है अकस्मात्पिनी, लेकिन सहयोगिणी नहीं? यही तुम्हारी चाल है, राजा पृथु।' तब वह उत्तेजित हो जाता है और कवच को बुरा-भला कहता है।

पृथु के व्यक्तित्व में कर्म की स्फूर्ति और संकस की प्रबल लालसा का सहज सह-अस्तित्व है, जो मनोविज्ञान की दृष्टि से भी अत्यन्त स्वाभाविक है। युद्ध और संघर्ष के लिए उत्तेजित पृथु धनुष की टंकार करता है और उसके तुरन्त बाद सुनाई पड़ती है अर्चना की पायल की भंकार। पृथु को लगता है 'मैं ही डमरू हूँ और मैं ही ब्रसी। यह अर्चना से कह उठता है—'आमो, हिल्लोर उठ रही है। एक ही उठान में तुम्हारी घरती का आसिगन' और गगन की हलचल। एक ही उन्माद में धनुष की टंकार और प्यार का राग। कोई उलझन नहीं, कोई दुविधा नहीं। '...आमो।' प्रायश्चित्त मनोविश्लेषण की दृष्टि से कहें तो कह सकते हैं कि 'तुम्हारी घरती का आसिगन' का रूपक वास्तव में पृथु के अचेतन में गहरे पैठी 'उर्वी' के कारण ही आया है, जिसे वह अर्चना के रूप में पा रहा है, क्योंकि उर्वी का धर्म भी घरती है। रंग निर्देश में वातावरण के अनुकूल संशोधित-विधान के लिए लेखक ने लिखा है 'नेपथ्य

राजा : पृ० २८

: पृ० २०

१, पृ० ५२

४, पृ० ५३

के लिये जो एक को, यदि किसी को बली का अनुग्रह-भग्न करे।" यह गीत
 के लिये ही है।

इसके बाद के अन्तर्गत की दली, इसकी से मुक्त हो चुकी है। आश्रमों में
 रहते हैं। अन्तिम-दली के लिये है। दली-अन्तर्गत स्थित है। मृत-माय
 का की दली, इसकी अन्तिम की दली को अपनी दली के माय पर पहचाना
 जाने है। पण्डित पण्डित की यह यह दली है। उसे प्रतीत होता है कि वह रोगी है।
 मृत-दली है कि वह रोगी-मा 'मृत' है जो उसे पुन की तरफ भीतर ही भीतर
 खींचा कर रहा है और उसके जीवन को दली की तीव्र अनुभूति से भरना जा रहा
 है। वह दली दली की इस दली को, अनुभूति को अन्तर्गत के इन शब्दों में व्यक्त
 करता है—'किन्तु ठीकी मृत्यु की कड़ी चलाई तर कर लेने के बाद देगना हू पड़ा,
 मृत्यु दली ... इसका बना बन् धरना ? ... मैं तो चलाई का घादी हूँ। "यह
 मृत्यु दली ठीक स्थिति में मुक्त का पेटा है। ... कर। आने-जाने स्वामी की मरुभूमि। ...
 का-का में स्थान, जमी हुई दली ... क्योंकि हवा टहर गई है ... और हड्डियों को
 देने वाले मजदूर जाने ही नहीं।" धरना पण्डित के इस अन्तर्गत को अपने राशि-राशि
 दे-धर्म में दुहा देना चाहती है। परन्तु पण्डित की मरणा है कि वह पलायन है। वह
 धरना को मममाता है, 'अधि मुनो ! .. एक तराजू है मेरा यह तन-मन। एक
 पल पर तुम्हारे आनिगत का मोना और दूसरे पर चुनौतियों का भार। ... अगर
 बेचन - बेचन धार के सम्मोहन में तो जाऊँ तो ... तो तराजू के पलके चबल हो
 जाने हैं अधि ।" परन्तु पलायन पण्डित की निपति है। कभी कर्म द्वारा और कभी
 योग द्वारा वह अपने-आप में भागता है। वह अपना सामना नहीं कर सकता।

पण्डित के अपने-आप में पलायन के भूल में मनोवैज्ञानिक दृष्टि से दो बातें हैं।
 प्रथम, यह अन्तराध-धर्म कि ब्रह्मावर्त का सामक बनकर अपने गुह और कवच दोनों
 के साथ विशागपान किया है। आरम्भ में ही वह कवच से कहता है—'तुम मेरे
 साथ रहोगे न ? .. चाहे जो हो ? ... चाहे मैं . मैं, तुमसे छोटा भी करूँ ?" और
 दूसरी कृपा है—उसी को प्राप्त न कर पाने की, जिसके विषय में वह अधि से
 कहता है कि 'उस दस्युकन्या की याद के कोयले भी ठंडे पड़ चुके हैं।' परन्तु पाठक
 इसके और सापद अर्थना भी, सभी जानते हैं कि यही वह जलते हुए कोयले हैं जिन
 पर पण्डित का मन मुनस रहा है। वह अन्त तक अपनी इस 'सहचरी' अपनी 'प्राण'
 की भूल नहीं पाता। वह जानता है कि अपने से बचकर भाग रहा है। परन्तु इसके

१. पहला राजा : पृ० ५३
२. वही, पृ० ५७-५८
३. वही, पृ० ५६
४. वही, पृ० ३१
५. वही, पृ० ५६
६. वही, पृ० ६८

अतिरिक्त वह और कुछ कर नहीं सकता । यह उसके जीवित रहने की अनिवार्य शर्त है । उसके लिए कर्म उपलब्धि नहीं उपचार है ।

देश में अकाल और मृता पड़ता है ; भूख और मृत्यु का ताण्डव होता है । जनता की शिकायत है कि 'महाराज पृथु ने जो कुछ किया है मुनियों के आग्रहों और उनके यत्नों के लिए ।' निडर पृथु निहत्था उत्तेजित भीड़ में घुस जाता है । वह जनता के उन्माद का दमन नहीं करता, उसका आसिगन करता है । उसे लड़ाई की नई जमीन मिलती है । अकाल और भूख के विरुद्ध लड़ाई और उसकी सारी उदासी मायब हो जाती है । उसे एक अद्भुत आह्लाद का अनुभव होता है । जनता की पीड़ा उसका क्रोध बनकर, मुनियों से पूछती है कि जब उन्हें दिए गए सभी वचन उसने विधिवत् पूरे किए हैं तब उसके राज्य में अकाल और भूख क्यों ? परन्तु स्वार्थी और कुचत्री मुनिगण राजा के प्रचण्ड क्रोध की धारा भूचण्डिका के पूजन की ओर मोड़ देते हैं और सरस्वती पार के रेगिस्तान में अनायं क्षण्डहरों की ओर भेजकर उसे जनता के असीम स्नेह और लोक-प्रियता से फाटकर अलग कर देते हैं ।

तीसरे अंक में पृथु भूचण्डिका का पूजन ध्वस्त करने के लिए तैयार है । तभी उर्वी उसे समझाती है कि भूचण्डिका योमत्स दानवी नहीं, मा है - भूमाता, धरती मा ! उर्वी उसे आर्य और अनाय, नाग और निपाद सबको मिला देने के लिए कहती है । उर्वी पृथु को उसके स्वप्न का अर्थ समझाती और उसे सृजन कार्य की ओर प्रेरित करती हुई कहती है 'तुम राजा हो, प्रजा के नेता हो । तुम्हारा पुरुषार्थ सिर्फ युद्ध और संघर्ष में ही तो नहीं है । मैं बसुन्धरा हूँ, मुझे दुह कर अभीष्ट वस्तुओं को निकालने में भी तुम्हारा पुरुषार्थ है और तुम्हारी प्रजा का धर्म है । तुम आर्यकुल के पहले राजा हो । हे राजन्, कर्मपुरुष बनो ।' पृथु बहा जाकर देखता है कि अनाय और दस्यु कहे जाने वाले वे धरती के बेटे किस तरह धरती का दोहन करते हैं । पृथु प्रतिज्ञा करता है - ओ विम्बरूपा बसुन्धरे ! अपने बाहुबल से मैं तुम्हें समतल करूँगा, अपने पुरुषार्थ से सबको जुटाकर तेरी अनन्त सम्पदा को मानव मात्र के लिए प्रस्तुत करूँगा । 'राजा सूखे और अकाल का चक्रव्यूह तोड़कर धरती की अनन्त सम्पदा के दोहन का कार्य आरम्भ करता है और धरती को नया नाम देता है - पृथ्वी ! वह पृथ्वी को निम्नान्वे प्रकार से दृष्टता है । दृषट्ती की धारा को मोड़ने वाले बाध की पूर्ति के साथ उसका सौवा यज्ञ सम्पूर्ण हो जायेगा । वह विना युद्धों के चक्रवर्ती बनेगा । परन्तु अंध-स्वार्थी और धन-लोचुप मुनि उस विशाल बांध को पूरा नहीं होने देना चाहते । वह अपने किसान-मजदूरों और कारीगरों से बांध के काम में दील दाल देने

१. पहला राजा : पृ० ६२

२. वही : पृ० ८३

३. वही पृ० ८४

इन शायों ने सुसज्जित काली है। मनुष्य के अन्त में पृथु का स्वयं उसको हृदय
 की ध्वजा और इन्द्र को अस्त्र प्रभावकारी रूप में प्रस्तुत करता है। . लोग कहेंगे पृथु
 इन्द्र का था। .. इन्द्र ! . निश्चित रूप मुरौटे के नीचे मेहनत के पसीने में घम-
 रण के साथ कौन जानेगा ? इन हाथों में बुझाती की पहाड़ को कौन समझेगा ? किसे
 पता होगा कि धरती को समतल बनाकर उसे दोड़ने वाले हाथ कौन में थे ? पृथ्वी
 . पृथु की पृथ्वी ! कौन समझेगा इन शायों को ?" वह हृदय-विदारक और
 भाविक शायों में उर्बो को 'मल्लिकरी' 'शान' और 'मा' के रूप में स्मरण करता है।
 युगान्तकारी में भी पृथ्वी (उर्बो जिगकी प्रतीक है) को बड़ी पृथु की कान्हा, बड़ी
 उसकी मल्लिकरी पत्नी और बड़ी उमरी माता का स्वरूप प्रदान किया है।

उस समय सम्भवतः ईसवी पूर्व १६वीं-१२वीं शताब्दी) आयों के जीवन में
 गौतम युगान्तकारी परिवर्तन हुए थे। पहला उनकी राजनीतिक व्यवस्था में। सत्ता
 मुनियों के हाथ में निरन्तर धारकों (बन्धु के मरदारों) के हाथ में आई और
 धनन साम्राज्य को राजा का स्वरूप दे दिया गया। दूसरा महान परिवर्तन था आयों
 का भारत की प्राचीन आर्थिक जागियों से सम्पर्क और उन्हें अपने समाज में या
 समाज के इर्द-गिर्द स्थान देना। तीसरी महत्वपूर्ण बात थी अमी हुई खेती, बस्तियों
 और नागरिक सम्पत्ता के प्रति धायों की प्रतिक्रिया और उस प्रहार के जीवन को
 प्रभाव स्वीकार करना। धरती को समतल कर, उसकी सम्पदाओं का उपयोग
 करना; इत्यादि।

नाटककार ने पृथु को इन तीनों युगान्तकारी परिवर्तनों का प्रतीक माना है।

ऐसा प्रतीत होता है कि सम्भवतः पृथु के चित्रण में नाटककार की दृष्टि नये
 भारत के प्रथम प्रधानमंत्री जवाहरलाल नेहरू पर भी रही है।^१

पहला राजा का पृथु अत्यन्त शक्तिशाली, जीवन्त, प्रखर और विभिन्न भास्वर

१. पहला राजा : पृ० ६७.

२. देविये-धर्मपुत्र : ११ जनवरी, १९७०: पृ० २२.

रंगों के योग से बना चरित्र है। यह पौराणिक आवरण में आपुनिक मनुष्य की व्यापक और गंभीर को प्रस्तुत करने वाला, जीवन की व्यथना की अनुभूति में पीड़ित फिर भी निरन्तर जीवन को अर्पण देने के प्रयास में रत मानव का चित्र प्रस्तुत करता है। इस पात्र में निहित सम्भावनाओं को देगते हुए कहा जा सकता है कि पूषु हिन्दी नाट्य-साहित्य का घमर व्यक्तित्व बन सकता था यदि नाटककार ने उसे विभिन्न समस्याओं और विविध प्रतीकों में उलझा कर एक पुनरा न बना दिया होता। पूषु के चरित्र की अदम्य शक्ति, उसका भीषण अन्तर्द्वन्द्व नाटक में बार-बार उभरता चाहता है वह छटपटाकर बार-बार अपने भीतर के सत्य को, उबलते हुए लावे को अभिव्यक्ति देने का प्रयास करता है परन्तु नाटककार और उसके मूत्रधार-नटी बार-बार उसे वही दवा देते हैं। काश ! नाटककार ने पूषु को उसी परिस्थितियों से जूझने के लिए अकेला छोड़ दिया होता।

पूषु के चरित्र का विचार भी एक बंधे-बंधाए रूप में किया गया है। प्रथम अंक में पराक्रमी, वीर श्रेष्ठ योद्धा, और मुनियों-ऋषियों के रक्षक का रूप, द्वितीय अंक में प्रजा-नायक का रूप और तृतीय अंक में कर्मपुरष का रूप। यह तीनों रूप यद्यपि पूषु के ही हैं परन्तु इनमें कोई घान्तरिक-वैयक्तिक अन्विति नहीं है।

फिर भी, कुल मिलाकर हम कह सकते हैं कि पहला राजा हिन्दी नाट्य-साहित्य की एक महत्वपूर्ण और उत्प्रेक्षनीय उपलब्धि है। पूषु, कवय, गुनाचार्य और उर्वी के चरित्र हिन्दी नाटक के स्मरणीय चरित्रों में गिने जाने योग्य हैं।

उपनिहार

हस्त-लिखित किन्ती काल में परिष्कृत-रूप का विभाग-क्रम करने-प्राप्त में बहुत कुछ प्रयत्न करा संश्लेष होने हुए भी, काय और प्रकृति की दृष्टि से काफी हद तक संतुष्टि में प्रभावित होता रहा है—यू. एच. बाबू नाटक ही बंग जीवन के प्रत्येक पक्ष के लिए उत्तरी ही रही है। कीने बाबू के उत्तर-चढ़ाव और समसामयिक बहावों-प्रवृत्तियों का अध्ययन करने के परवान् प्राचीन सम्भावनाओं का पूर्वानुमान अगम्य नहीं—बुद्ध बर्तन भी दिए ही जा सकते हैं।

राष्ट्रधाम के और आसन्न्यु में डा० लाय के मिस्टर बाबिसगु तक हिन्दी नाटक की प्रगति अध्ययन मातृवर्ग, उल्लेखनीय और गौरवपूर्ण उपलब्धि है। पारसी रंग-मंच के एक आत्मीय, सम्मीह्य, गगन, बाह्य सपर्य में परिपूर्ण उच्चवर्गीय वर्ग-प्राची और प्रगट के महिमामयिन् नायकों ने विधापामी, जटिल-संश्लेष, वरीर और मन के विभिन्न दृग्-अपघों में घनेबानेक मोकों पर लड़कर अपनी परिस्थितियों में जीवन के प्रथम और अपने सही मर्म तलाशने हुए चरित्रों का विकास हम विगत ध्यानों में देग बूके हैं। प्राचीन महानायकों के स्थान पर नाटक में अपने-घात से जुझने और परिस्थितियों में लड़ने हुए दूटने, पु सन्वहीन और अस्तित्वहीन चरित्रों का आगमन काय की युग चेतना के अनुकूल है। डा० मुपमा धवन के शब्दों में—आधुनिक गहनशील सम्पत्ति महाबाह्य के नायक को जन्म नहीं दे सकती त्रिममे बृद्ध निश्चय हो, अराधन्य माह्य हो, असीम आदर्शवाद हो और समाज को बदलने की शक्ति हो। धाम मानव स्वय को ऐसी परिस्थिति में जकड़ा हुआ पाता है जो उसे आत्म-वैरिष्ठ तथा धाम्मरत बना देती है, जिसके कारण उसका सम्बन्ध समाज तथा बाहरी जीवन से कट जाता है या विधिल पट जाता है।^१

धाम का नाटककार पोषणा करता है—आप महत्व किसी के परिचय को ही महत्व देते हैं। जाति, स्थान, कुल, परम्परा, मेरे लिए इनका कोई महत्व नहीं है। मेरे लिए सारा महत्व किसी के आन्तरिक परिचय का है।^२ और इस आन्तरिक

१ हिन्दी उपन्यास : पृ० २०५

२. डा० लाय : दर्पण : पृ० २२

रंगों के योग से बना चरित्र है। यह पौराणिक आचरण में आधुनिक मनुष्य की व्यापक और संपूर्ण को प्रस्तुत करने वाला, जीवन की व्यापकता की अनुभूति में पीड़ित फिर भी निरन्तर जीवन को अर्थ देने के प्रयास में रग मानव का चित्र प्रस्तुत करता है। इस पात्र में निहित सम्भावनाओं को देखते हुए कहा जा सकता है कि पूषु हिन्दी नाट्य-साहित्य का प्रगल्भ व्यक्तिगत बन सकता था यदि नाटककार ने उसे विभिन्न समस्याओं और विविध प्रतीकों में उलझा कर एक पुनर्जात बना दिया होता। पूषु के चरित्र की अदृश्य शक्ति, उमरा भीषण अन्तर्द्वन्द्व नाटक में बार-बार उभरना चाहता है यह छटपटाकर बार-बार अपने भीतर के सत्य को, उबलते हुए सावे को अभिव्यक्ति देने का प्रयास करता है परन्तु नाटककार और उसके मूत्रपार-नदी बार-बार उसे वही दवा देते हैं। बाव ! नाटककार ने पूषु की उसकी परिस्थितियों से जूझने के लिए अवैला छोड़ दिया होता।

पूषु के चरित्र का विकास भी एक संघे-संघात रूप में किया गया है। प्रथम अंक में पराक्रमी, धीर श्रेष्ठ योद्धा, और मृत्तियों-श्रुतियों के रक्षक का रूप, द्वितीय अंक में प्रजा-नायक का रूप और तृतीय अंक में कर्मपुरुष का रूप। यह तीनों रूप यद्यपि पूषु के ही हैं परन्तु इनमें कोई घान्तरिक-वैयक्तिक घान्ति नहीं है।

फिर भी, कुल मिलाकर हम कह सकते हैं कि वहला राजा हिन्दी नाट्य-साहित्य की एक महत्वपूर्ण और उल्लेखनीय उपलब्धि है। पूषु, कवच, दुवाचार्य और उर्वी के चरित्र हिन्दी नाटक के स्मरणीय चरित्रों में गिने जाने योग्य हैं।

उपसंहार

आधुनिक हिन्दी नाटक में चरित्र-दृष्टि का विकास-क्रम आने-घार में बहुत कुछ अन्तर लगा देखा होने लगा है, काट घोर प्रहरी की दृष्टि से काफी हद तक निरुपेक्ष में प्रभावित होना रहा है—यू दूर बात नाटक ही क्या जीवन के प्रत्येक पक्ष के लिए उतनी ही सही है। खोले मन के उत्तार-चढ़ाव और समसामयिक बहावों-प्रहरीयों का अभ्यस्य करने के परचाय मावी सम्भावनाओं का पूर्वानुमान असम्भव नहीं—कुछ सबेरे तो दिए ही जा सकते हैं।

राष्ट्रियता के और धर्ममयु के डा० लाल के मिस्टर अधिमयु तक हिन्दी नाटक की प्रगति अत्यन्त मार्मिकपूर्ण, उन्मेषनीय और गौरवपूर्ण उपलब्धि है। पारसी रंग-मन के एक आध्यामी, गारनीहून, मपाट, बाह्य संपर्क से परिपूर्ण उच्चवर्गीय वर्ग-प्रायः घोर प्रमाद के अतिमायसिन् नायकों ने त्रिपायासी, अटिल-सदिलष्ट, शरीर और मन के विभिन्न दृग्दो-मयधों में अनेकानेक मोर्चों पर लड़कर अपनी परिस्थितियों में जीवन के धर्म और अपने सही मर्म तलाशते हुए चरित्रों का विकास हम विगत प्रयासों में देख चुके हैं। प्राचीन महानायकों के स्थान पर नाटक में अपने-घाप से जूझने और परिस्थितियों से लड़ते हुए टूटने, पुनर्जन्म और अस्तित्वहीन चरित्रों का आगमन आज की युग वेतना के अनुकूल है। डा० सुषमा धवन के शब्दों में—आधुनिक मननशील सम्प्रति महाकाव्य के नायक को जन्म नहीं दे सकती जिसमें दृढ़ निश्चय हो, परराज्य साहस हो, असीम आदर्शवाद हो और समाज को बदलने की शक्ति हो। धात्र मानव स्वयं को ऐसी परिस्थिति में जकड़ा हुआ पाता है जो उसे आत्म-केन्द्रित तथा धात्रमरत बना देती है, जिसके कारण उसका सम्बन्ध समाज तथा बाहरी जीवन से कट जाता है या विभक्त पड़ जाता है।^१

प्राज का नाटककार घोषणा करता है—घाप महज किसी के परिवर्ध को ही महत्व देते हैं। जानि, स्थान, कुत्र, परम्परा, मेरे लिए इनका कोई महत्व नहीं है। मेरे लिए सारा महत्व किसी के आन्तरिक परिवर्ध का है।^२ और इस आन्तरिक

१. हिन्दी उपन्यास : पृ० २०५

२. डा० लाल . दर्पण : पृ० २२

रंगों के योग से बना चरित्र है। वह पौराणिक आवरण में आधुनिक मनुष्य की व्यापक और संपर्क को प्रस्तुत करने वाला, जीवन की व्यथता की अनुभूति में पीड़ित फिर भी निरन्तर जीवन को अर्थ देने के प्रयास में रत मानव का चित्र प्रस्तुत करता है। इस पात्र में निहित सम्भावनाओं को देखते हुए कहा जा सकता है कि पृथु हिन्दी नाट्य-साहित्य का अमर व्यक्तित्व बन सकता था यदि नाटककार ने उसे विभिन्न समस्याओं और विविध प्रतीकों में उलझा कर एक पुतला न बना दिया होता। पृथु के चरित्र की अदम्य शक्ति, उसका भीषण अन्तर्द्वन्द्व नाटक में बार-बार उभरना चाहता है वह छटपटाकर बार-बार अपने भीतर के सत्य को, उबलते हुए लावे को अभिव्यक्ति देने का प्रयास करता है परन्तु नाटककार और उसके सूत्रधार-नटी बार-बार उसे वही दवा देते हैं। कास ! नाटककार ने पृथु को उसकी परिस्थितियों से जूझने के लिए अकेला छोड़ दिया होता।

पृथु के चरित्र का विकास भी एक बंधे-बंधाए रूप में किया गया है। प्रथम अंक में पराक्रमी, वीर श्रेष्ठ योद्धा, और मुनियों-ऋषियों के रक्षक का रूप, द्वितीय अंक में प्रजा-नायक का रूप और तृतीय अंक में कर्मपुरुष का रूप। यह तीनों रूप यद्यपि पृथु के ही हैं परन्तु इनमें कोई भ्रान्तरिक-वैकिक भ्रान्ति नहीं है।

फिर भी, कुल मिलाकर हम कह सकते हैं कि पहला राजा हिन्दी नाट्य-साहित्य की एक महत्वपूर्ण और उल्लेखनीय उपलब्धि है। पृथु, कवच, शुक्राचार्य और उर्वी के चरित्र हिन्दी नाटक के स्मरणीय चरित्रों में गिने जाने योग्य हैं।

तीर्थ नहीं है केवल यात्रा
 लक्ष्य नहीं है, केवल पथ ही ।
 इसी तीर्थ पथ पर है चलना,
 लक्ष्य यही, गंतव्य यही है ।

बादल सरकार के इन्द्रजित की यह दशा बेकेट की उपरोक्त स्थिति से तुलनीय है । तब क्या अनुमान लगाया जाए कि भारतीय-नाटक भी अब पादचाय्य द्रुढ और कमलधन (एक्सटेंड) नाटक की दहलीज पर पहुँच रहा है ? नि सन्देह गम्भीर मानवीय मार्पकता की खोज हमारा लक्ष्य होना चाहिए परन्तु हमारे वर्तमान नाटक (विरोधतः बगल) की दिशा उसकी किस परिणति का संकेत दे रही है, इसे भी भुलाया नहीं जाना चाहिए ।

समसामयिक परिवर्तनीय रंगमंच पर गत दशक में एक ओर सम्पूर्ण नाटक और रंगमंच के नाम पर घोर नंगा रंगमंच पनपा है तो दूसरी ओर जीवित के नाम पर 'रिल एण्ड स्मैम' का काला-गोरा, बीमार-बंदा रंगमंच तैयार हुआ है । प्राज्ञ के भोग मोक्ष हैं 'नंगा शरीर' मयार्य बोध के लिए अनिवार्य है । फारमून इन मेसस फाइव, शाइम इन द ब्रैण्ड, 'हेयर' तथा 'ब्रोह कैलकटा' क्या भारतीय नाटक का भी यही भविष्य है ? क्या भारत के रंगमंच पर भी बिटनेस और 'स्वोट इरोज' जैसे नाटकों के समान ही नंगी सड़की मंच के बीचोबीच कुर्सी में बाथरूम अभिनेता बनना अभिनय करते ? क्या चरित्र भुट्टि के घरातल पर यहाँ भी वही नाट्य-गून्गना और बामपन ध्याप्त होने वाले हैं ?

यह सत्य है कि जीवन को गतिशील बनाए रखने वाली व्यवस्थाएँ जब विरम और स्थिर होकर उसे गतिहीन कर देती हैं तब उनमें परिवर्तन अनिवार्य हो जाता है और यह परिवर्तनता विद्रोह के स्वर में बोलती है । परन्तु पश्चिम का अनुभव यह दर्शाता है कि जीवन को सब ओर से जकड़ने वाले हाथों को यह भी नहीं भूलना चाहिए कि जीवन को सब ओर से जकड़ने वाली दृष्टि मूलतः और लक्ष्यतः सामजस्यवादिनी ही होती है । अतः आज हमें विश्व रंगमंच की नवीनतम उपलब्धियों को अपनाते हुए, कई स्तरों पर दूरी-गूरी पर फिर भी अत्यन्त प्राचीन समृद्ध और बहुत कुछ जीवन अपनी भागीदार परम्परा को भी आज के सन्दर्भ में प्रामाणिक और सर्वनात्मक बनाना है । हमारे नाटककारों को कवि-भुट्टि के उपादान खोजते समय यह स्मरण रखना होगा कि उसने कवि-भुट्टि के साथ मानव के साथ गहराई में जाकर कैसे तादात्म्य स्थापित कर सका है । मानव के शरीर में-अपने आसपास के सामान्य जीवन और उसकी दृष्टि-विशेषता

१. कुछ और ऊलझूल नाटक के बाद का जीवन-अन्वेषण लक्ष्य है ।

(साप्ताहिक हिन्दुस्तान: ११ जनवरी, १९७० पृ० २२-२३)

२. गजपति, महादेवी वर्मा (अपनी बात) पृ० २०

परिचय को पाने और बनाने के लिए नाट्यकार जीवन में गहरे और गहरे उतरा चला जाता है।

विवेक दत्त जी, हिन्दी ही नहीं सम्पूर्ण भारतीय नाट्य-साहित्य की उपलब्धियाँ महत्वपूर्ण हैं। उगमे भाय रंगाचार्य के सुनो जनमेजय, कभी बिस कभी पट, विजय मंदुलार के शांतिता कोटें घासू बाहे और तमाशा गिरीश कर्माड के तुगलक और मर्षाति गणु राय के कितो एक फूम का नाम तो, तथा बादल सरकार के इन्ध्रजित एवं बाकी इति-हास पगसा घोड़ा, बल्लभपुर की बल कथा, और तीसरी शताब्दी इत्यादि उल्लेखनीय एवं बहुचर्चित नाटक प्रकाशित, अनूदिन और संचित हुए हैं। अतः साठोसरी दशाब्दी के भारतीय नाटक साहित्य के विषय में यह कहना इस विषय में अपने अज्ञान का प्रदर्शन ही बनता है कि 'भारतीय साहित्य की सबसे कमजोर विधा नाटक है। उसमें या तो अनुवाद-युग चल रहा है : सभी भी पिरंदेलो, हम्सन (दग्मन'), बेगव या बेकेट के अनुवाद चलते हैं, या प्रयोगशीलता। जगदीशचन्द्र माधुर का एक या राजा (पहला राजा) जैसे मिनक और अमुनातन दर्जेन का मिथल प्रस्तुत करता है, लक्ष्मीनारायण ताल कलकौ में बहुत-सी बातें दृग्दृष्टी करने जाते हैं और सफ़्त नहीं होते—इसी तरह हिन्दी में ही नहीं अन्य भारतीय भाषाओं में भी बहुत सारे बाधे-घड़ूरे नाटक-कार हैं।' केवल दो हिन्दी नाटकों का नाम लेकर (उनमें से भी एक गलत) सम्पूर्ण दशाब्दी के भारतीय नाटकों पर इस प्रकार का निर्णय देना न तो ईमानदारी है और न समीक्षा।

आज जिस बिन्दु पर हमारा नाटक और उसका चरित्र पहुँच गया है क्या वह बिन्दु बेकेट की इस धारणा से बहुत अधिक दूर है—

कुछ कहने के लिए नहीं है,

कहने के लिए कोई साधन भी नहीं है

कहने की इच्छा भी नहीं है,

॥ ही कुछ कहने के लिए,

किसी से मैं प्रतिबद्ध हूँ।

आधुनिक जीवन की एकरस, उबा देने वाली निरन्तरता के बीच साधारण से ऊपर सोचने की सजगता और फिर उससे उपजा हुआ विश्रोध, इस चले आते आवर्तन के प्रति एक विद्रोह, फिर चलते चले जाने पर भी कुछ न मिलने का स्वप्नमग्न, निरर्थकता की अनुभूति और केवल चलते जाने की नियति के स्वीकार की स्थिति का यह स्वीकार—

१. विद्रुप चित्रण और प्रत्यावर्तन के बीच झूलता एक दसक—डा०

—(साप्ताहिक हिन्दुस्तान—४ जनवरी, १९७० : ५०२७)

के उच्चतर मूल्यों का निर्णय करना दूसरी बात। इस सन्दर्भ में डा० नगेन्द्र का विचार है कि विघटन जीवन की विकृति ही है, प्रकृति नहीं। तत्त्व दृष्टि में प्रकृति ही सत्य है, परन्तु कम से कम विवर्त रूप में, विकृति की गत्ता की उपेक्षा भी नहीं की जा सकती।^१ तथा विघटन या अनास्था की सच्ची चेतना अपने-आप में एक तीजे दर्द की अनुभूति है और यदि उसके भोवता में इतनी शक्ति है कि वह उसका भर्जनात्मक समांग कर सकता है, तो उसकी रचना का कलात्मक मूल्य स्वीकार करना ही पड़ेगा।

इस दशक के नाटककार ने मंच की भाषा से साक्षात्कार किया है। शब्द के ध्वनि-विश्व और ध्वनि-विश्व के सार्वक समन्वय से समग्र एवं प्रभावपूर्ण नाटकीय रूप-रस विश्व उपस्थित करने वाली नाटकोचित भाषा का निर्माण इस दशक की एक अन्य महत्वपूर्ण उपलब्धि है। आज के नाटककार ने मानव जीवन की सूक्ष्म और अदृश्य, अर्द्ध-अनुभूत और अननुभूत भावनाओं को सटीक अभिव्यक्ति देने वाली समस्त भाषा का विकास कर लिया है। उसने भाषा के उत्तेजनशील मृजनात्मक प्रयोग किए हैं।

अतः आज नाटककार की ईमानदारी, अपने समसामयिक जीवन के प्रति अपनी प्रतिबद्धता और परम्परा तथा आधुनिकता में सार्वत्रस्य की गौर ही उसे प्रिय थी मही दिमा का संकेत दे सकती है और इस राह में गुजर कर ही वह अपने नाटकों के संसार और जीवन चरित्रों की मृष्टि कर सकता है। हमें आशा करनी चाहिए (और इस आशा के लिए हमारे पास पर्याप्त आधार और प्रमाण हैं) कि हमारा नाटककार अपने आगामी नाटकों में हमारा साक्षात्कार ऐसे चरित्रों में कराएगा जो हमारे जीवन के उन दुःख-दर्शों, संघर्षों और द्वन्द्वों को समस्त अभिव्यक्ति देंगे जो हमें दिन-रात भगने रहते हैं। वह दिन दूर नहीं जब हिन्दी में एक गम्भीर और मार्ग समर्थ की स्थापना हो सकेगी।

१. भाषा का विकास और साहित्यिक विघटन डा० नगेन्द्र - (१९६५ - ६६) १६६

परिशिष्ट १ कुछ अन्य चर्चित-नाटक

विवेच्य कालखण्ड की कुछ अन्य ऐसी कृतियाँ भी हैं जिनके नाम के साथ किसी न किसी रूप में 'नाट्य' शब्द जुड़ा हुआ है और जिनकी समीक्षा में इस सप्त-प्रबन्ध में करना चाहता था। उदाहरणार्थ - मि० अभिमन्यु, त्रिशंकु, बिना बीमारों के घर, एक कठ विषयायी, उबंशी, आत्मजयी और उत्तरप्रियदर्शी। परन्तु अनेक कारणों से उन्हें इसमें सम्मिलित नहीं किया जा सका। इन कारणों में सर्वाधिक महत्वपूर्ण कारण तो यही था कि इनमें से दो नाट्य-कृतियाँ तो अप्रकाशित थीं और दोप के साथ नाटक शब्द जुड़ा होने पर भी वे रंगमंचीय नाटक नहीं थे।

आ० लाल के मिस्टर अभिमन्यु और वृजमोहन साह के त्रिशंकु अब तक प्रकाशित नहीं हुए। चरित्र-सृष्टि से ये दोनों महत्वपूर्ण नाटक हैं। मि० अभिमन्यु का नायक राजन उस नौकरशाही का प्रतीक है, जो आज के राजनीतिक शोषण और बेईमानी के चक्रव्यूह में फँस कर उसे तोड़ने के प्रयत्न में अपनी आत्महत्या कर लेता है—शारीरिक नहीं, आत्मिक। श्रमिक-नेता आत्मन, जो राजनीतिक ईमानदारी और सच्चाई का प्रतीक है और नाटक के अभिमन्यु को चक्रव्यूह से बाहर निकलने की प्रेरणा देता है और उसका मार्गदर्शन करता है, राजन की आत्मा का प्रतीक बन जाता है, जिसकी हत्या कर दी जाती है। राजनीतिक पैसेवर घाघ गयादत्त के चरित्र में संतुलन और सजीवता है। छलपूर्ण चातुरी की सशक्त निरूप्यता का पूरा समझन इस पात्र में हुआ है। सतही और दिखावटी जीवन के रोज़तेपन का ध्वंश भी तीखा होकर उभरता है। धर्म, पुराण, समाज, शिक्षा, सम्मान, पद आदि के न जाने कितने महारथियों को मनुष्य स्वयं आमंत्रित करता है और फिर स्वयं उस चक्रव्यूह में फँस कर छटपटाते-छटपटाते, सड़ते-सड़ते प्राण त्याग देता है। मनुष्य की यह नामची प्रत्येक देश और प्रत्येक काल के मानव की नासदी है।

'तुम क्या करना चाहते हो?' 'जाँति।' 'कैसे?' 'यही तो नहीं मादूम।' 'कैसे क्या करूँ,' यह जानने वाला डिग्रीधारी युवक बहुत कुछ करना चाहता है पर नहीं टिकने की जगह नहीं मिल पाती। उसे ऊँचे सपनों के बदले में केवल दुस्कार, फटकार

अपने अहंकार और भीतर के नरक से अशोक की मुक्ति का यह नाटक प्रत्येक व्यक्ति का नाटक है। अपने ही भीतर के नरक को भोगना हुआ अशोक अपने पाना चाहता है, इस बाहरी और भीतरी नरक से ऊपर उठना चाहता है। परन्तु के साक्षात्कार के बिना अमरत्व नहीं मिलता, नरक को पहचाने बिना नरक मुक्ति का कोई अर्थ नहीं। उत्तरप्रियदर्शी ऐतिहासिक कथा पर आधारित आधुनिक युग-योग का अत्यन्त सशक्त प्रतीत नाटक है। शिल्प की दृष्टि से आपानी भाषा 'योग' पर आधारित इस कृति में कव्य की दृष्टि से काव्य, मनोविज्ञान और दर्शन का अद्भुत सामंजस्य हुआ है। प्रियदर्शी, अशोक, बौद्ध भिक्षु तथा औरों के चरित्र अत्यन्त प्रभावपूर्ण सशक्त और जीवन्त हैं। परन्तु अज्ञेय का यह नीति-नाट्य 'गीत' अधिपति और 'नाट्य' कम है—यह बात इसके प्रदर्शन से और भी अधिक पुष्ट हो गई है।

यह नाटक में दुष्यन्त कुमार का एक कठ विषयायी भी एक उल्लेखनीय दृष्टि है। यह काव्य-नाटक पौराणिक परिवेश में आधुनिक युग के अज्ञेय रूढ़ियों और परम्परा के दाब से चिपटे हुए लोगों की प्रतीक-कथा प्रस्तुत करता है। चार दृश्यों में विभाजित यह नाटक संकर, ब्रह्मा, विष्णु, इन्द्र, दश, सर्वहन्त, वारिणी आदि चौदह पौराणिक पात्रों के ताने-बाने से बुना गया है। बहुत दूर तक इसकी कथा दश द्वारा मगवान संकर को यज्ञ में आमंत्रित न करने की घटना संबंधित है। सती का घनाहूत बड़ा पहुँच कर पति के सम्मान के लिए अपने प्राणत्याग देना और शिव के गणों द्वारा यज्ञ का अन्त किया जाना प्रथम दो दृश्यों में दिखाया गया है। तीसरा दृश्य परर के निर्बोध और पत्नी-विषम की प्रतिधिया से संबंधित है। वे अपनी सेना का आह्वान करते उन्हें शिलोक में प्रलय कर देने का आदेश देते हैं। यहाँ समझा शत्रु को होने जाने की है। चौथा दृश्य युद्ध के औचित्य-अनौचित्य विवेचन का विषय करता है।

संकर और सर्वहन्त को छोड़कर दोष सभी पात्र अन्त तक अपनी निजता और ऐतिहास्य प्रकट करने में असमर्थ रहते हैं। 'चरित्र-चित्रण की दृष्टि, ने नाटककार के नाम विविध रंगों का अभाव है। वारिणी केवल माना है कुछ-कुछ पत्नी भी। परन्तु उसका राजमहिषी वाला रूप कहीं प्रकट नहीं होता। दश प्रजापति के रूप में उभरा राजा है इन्द्र संकालु दासक, वरुण और कुबेर अपनी अरुणा में भग्नभित देख, इन्द्र गौर के हिनंदी चित्रक और विष्णु मानवीय दुर्बलता पर सहानुभूतिपूर्ण मोहने वाले परन्तु अवसर घाने पर कर्मरत होने वाले व्यक्ति के रूप विभिन्न विभिन्न रूप हैं। अशोक एक सौंदर्य प्रेमी है। उनकी पीड़ा है—

देवत्व और आदर्शों का परिपान ओह

मैंने क्या पाया...?

निर्वाण !

प्रेम-विषम !!

पिता (बाजधवा) का श्लोघ में पुत्र को शत्रु को दे देना न केवल नयी-पुरानी पीढ़ी के संघर्ष का प्रतीक है, अपितु उन सनातन वस्तुपरक और आत्मपरक दृष्टिकोणों का भी प्रतीक है जिनका एक रूप हम अपने आज के जीवन में भी पाते हैं—एक और तीव्र भौतिक उन्नति और दूसरी ओर आत्मिक स्तर पर जीवन के संघर्ष खोजते मानव की पीड़ा। परन्तु आत्मजयी एक नाट्य-कविता है, नाटक नहीं।

रामधारी सिंह दिनकर की कृति उर्वशी आदिम मानव से लेकर आधुनिक मनुष्य के भीतर अनुस्यूत समान सूत्र और उसके व्यक्तित्व के चिरंतन आन्तरिक पक्षों की खोज करती है। पुरुरवा और उर्वशी के प्रेम पर आधारित यह शाश्वत नर-नारी सम्बन्धों की जीवन्त कथा है। भूमिका में कवि ने स्वयं स्वीकार किया है कि 'मेरी दृष्टि में पुरुरवा सनातन नर का प्रतीक है और उर्वशी सनातन नारी का।' रचना में उर्वशी वक्षु, रसना, प्राण, त्वक् तथा श्रोन की कामनाओं का और पुरुरवा रूप, रस, गन्ध, स्पर्श और शब्द से मिलने वाले मुखों से उद्बलित मनुष्य के प्रतीक बन जाते हैं। पुरुरवा में द्वन्द्व है, क्योंकि द्वन्द्व में रहना मनुष्य की नियति है। वह सुख की कामना भी करता है और उससे आगे निकलने का प्रयास भी। परन्तु उर्वशी द्वन्द्वों से सर्वथा भुक्त है क्योंकि वह देवलोक से उतरी हुई नारी है। पुरुरवा में वेदना समग्र मानव-जाति की चिरंतन वेदना को प्रतिबिम्बित करती है। परन्तु उर्वशी में भी नाटक की अपेक्षा कविता ही प्रबल है, अतः इसका विवेचन नहीं किया गया।

दुष्यन्त कुमार का काव्य-नाटक एक कंठ विषषायी और भ्रजेय का गीति-नाट्य उत्तर प्रियदर्शी विवेच्य काल की महत्वपूर्ण रचनाएं हैं। कलिंग के महाप्रतापी विजेत शासक सम्राट् अशोक के प्रचण्ड और क्रूर व्यक्तित्व के आध्यात्मिक कायाकल्प की प्रक्रिया को कलाकार की संवेदनाओं ने तर्कसंगत, मनोवैज्ञानिक घरातल पर विदग्ध किया है अशोक ने उत्तर प्रियदर्शी में। कहा जाता है कि अशोक ने अपनी नगर सीमा के बाहर एक नरक बनाया था। नरकाधिपति 'धोर' इस नरक का एकछत्र स्वामी था। उसकी सीमाओं में आकर स्वयं सम्राट् को भी मुक्ति नहीं थी, क्योंकि—

'नरक। तुम्हारे भीतर है वह। वही

जहां से निःसृत पारमिता करुणा में

उसका भय घुसता है—स्वयं नरक ही गल जाता है।

एक महता जहां जंगी—भव-पाश विधे, साम्राज्य बने—

प्राचीर नरक के वही लिपि गये :

जंगी करुणा—मिटानरक,

साम्राज्य ढहे, कट गये बन्ध,

आप्लवित ज्योति के कमल कीर्ण में

मानव मुक्त हुआ।'

परिशिष्ट-२

(आलोचनात्मक ग्रन्थमाला सूची)

[नोट : 'ग्रन्थ माला' का उल्लेख नहीं किया गया है।]

१. राम मिश्रणी : डा० नगेन्द्र, मेमन्त परिसरिग हाउस, दिल्ली-६
२. सन्धि दर्शन (विमल निन्दी कलकत्ता महि) बविराज विमलप विद्या-
कलकत्ता महिनाकाय, श्री ५० कादराम दाम्नी मोनीनाल बनारसी दाम,
दिल्ली-६
३. धर्म का बाल्य दाम्नी : भूमिका लेखक एवं अनुवादक डा० नगेन्द्र, भारती
महा, इलाहाबाद।
४. अभिनव नाट्य दाम्नी : मोनागम अनुवर्दी, दमिन भारतीय विमल पोरपद्,
बागी।
५. मन्त्र नाट्य : ए० बी० बीय धनु० डा० उदयमानुगिह - मोनीनाल
बनारसीदाम, दिल्ली।
६. पाश्चात्य बाध्य-भाष्य की परम्परा तथादिता डा० (भीमनी) सावित्री मिन्हा
हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली।
७. नाट्य साहित्य का अध्ययन श्रद्धा मधुपूर : धनु० इन्दुजा अवस्थी, आत्माराम
एवं मम दिव्यी
८. रामच धीर नाटक की भूमिका डा० लक्ष्मीनारायण नाल, मेमन्त परिसरिग
हाउस, दिल्ली-६
९. हिन्दी नाट्य दर्शन : रामचन्द्र-गुणचन्द्र प्रधान संपादक - डा० नगेन्द्र हिन्दी
विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली।
१०. रामच धनदान बेनी : अनु० श्रीकृष्णदास हिन्दी समिति, सूचना विभाग,
उत्तर प्रदेश, लखनऊ।
११. हिन्दी नाट्य साहित्य; ग्रन्थपुटी . १८६३-१९६५ : कृष्णाचार्य; अनामिका
१९६ चित्तरजन ऐवम्, बनकला
१२. भारतीय नाट्य-साहित्य (सेठ गोविन्ददास अभिनन्दन ग्रन्थ) : सपा० डा० नगेन्द्र
सेठ गोविन्ददास हीरक जयन्ती समारोह समिति नयी दिल्ली।
१३. हिन्दी-साहित्य : एक आधुनिक परिदृश्य, सच्चिदानन्द वात्स्यामन : राधाकृष्ण
प्रकाशन प्रसारी रोड, दिल्ली।
१४. हिन्दी उपन्यास : डा० सुपमा धवन, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली
१५. साहित्य का श्रेय और श्रेय : जैनेन्द्र कुमार ; पूर्वोदय प्रकाशन, दिल्ली।
१६. आत्मनेपद - सज्ञेय : भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन,
१७. चिन्तामणि (पहला व दूसरा भाग) ; रामचन्द्र गुप्त : इन्डियन प्रेस,
लिमिटेड प्रयाग।
१८. एक साहित्यिक की डायरी : गजानन माधव मुक्तिबोध भारतीय ज्ञानपीठ,
६ अलीपुर पार्क प्लेस, कलकत्ता-२७

हर परम्परा के मरने का विष

मुझे मिला,

हर सूत्रपात का श्रेय

ले गए और लोग ।

.. मैं ऊब चुका हूँ

इस महिमा-मंडित छल से... ।

वह प्रतिशोध की ज्वाला से झुलसते हुए मृत परम्परा के शव को अपनी छाती से चिपटाए व्याकुल और उद्विग्न धूम रहे हैं । राजलिप्सा और युद्ध मनोवृत्ति का मारा हुआ सर्वहत् नाटक का सर्वाधिक जीवन्त पात्र है जो अनायास उभर कर आधुनिक प्रजा का प्रतीक बन जाता है । उसका पक्ष है कि युद्ध बड़े लोग करते हैं, किन्तु उसका फल सामान्य-जन को भोगना पड़ता है । विष्णु के शब्दों में वह युद्धोपरान्त उग आई संस्कृति के ह्रासमान मूल्यों का एक भग्नप्रायः स्तूप है । उसका सारा जीवन सिर्फ एक शब्द 'भूल' में सिमट कर रह गया है । परन्तु फिर भी उसकी घाणी भूक नहीं हुई । नाटक में बोलता वह काफी है । इस काल का उल्लेखनीय काव्य-नाटक होने पर भी एक कठ विषयायी कथ्य और शिल्प दोनों दृष्टियों से रेडियो-नाटक के अधिक निकट है । अतः इसे भी प्रमुख समीक्षित नाटको में सम्मिलित नहीं किया गया है ।

समयाभाव एवं कुछ अन्य सीमाओं के कारण विवेच्य कालखण्ड में प्रकाशित कुछ प्रमुख और प्रतिनिधि नाटककारों और उनकी रचनाओं को ही यहाँ लिया गया है इनके अतिरिक्त अन्य ऐसे नाटको की संख्या भी कम नहीं है जो समय-समय विभिन्न मंचों पर सफलतापूर्वक खेले गए और चर्चित-प्रशंसित हुए । परन्तु अप्रब और अनुपलब्ध होने के कारण इन नाटकों का विवेचन यहाँ प्रस्तुत नहीं किया जा सका, खेद है ।

- ४२ मारनेन्दु कान्हीन नाटक साहित्य : डा० गोपीनाथ तिवारी ; हिन्दी भवन, बालघर ।
- ४३ प्राधुनिक हिन्दी नाटक : डा० नगेन्द्रा ; साहित्य रत्न भंडार, आगरा ।
- ४४ मनुष्य का भाग्य : सक्काम्ते द नाथ : अनुवादक-योगेन्द्रनाथ मिश्र ; पर्ल पब्लिशिंग प्राइवेट लिमिटेड, बम्बई-१
- ४५ मत्तपुर्णा : महादेवी वर्मा : राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
- ४६ नया साहित्य : नये प्रदन : नन्द दुमारे बाजपेयी विद्या मन्दिर, वाराणसी-१
- ४७ भाषा और संवेदना : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी : भारतीय ज्ञानपीठ, वाराणसी
- ४८ साहित्य सङ्घर : आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, नैवेद्य निकेतन ; वाराणसी-५
- ४९ विचार और अनुभूति : डा० नगेन्द्र ; नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली ।
- ५० प्रमाद के नाने चरित्र : डा० देवेश ठाकुर ; नवयुग प्रकाशन : दिल्ली-६
- ५१ प्रमाद के नाटकीय घात : पं० जगदीश नारायण दीक्षित : साहित्य निकेतन कानपुर
- ५२ प्रमाद-साहित्य : पं० परमानन्द शर्मा ; युग-प्रकाशन-समिति, कलकत्ता ।
- ५३ साहित्य का नया परिप्रेक्ष्य : डा० रघुबंध ; भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन ।
- ५४ विवेक के रंग : सम्पादक : देवीशंकर अवस्थी, ज्ञानपीठ प्रकाशन ।
- ५५ सनुनन : प्रभाकर माचवे ; आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली ।
- ५६ हिन्दी नाटक : डा० बच्चन सिंह ; साहित्य भवन प्राइवेट लि०, इलाहाबाद ।
- ५७ मनोविज्ञान की ऐतिहासिक रूपरेखा : डा० सीनाराम जायगवाल, हिन्दी समिति, सूचना विभाग, लखनऊ ।
- ५८ हिन्दी नाटक का उद्भव और विकास : डा० दशरथ ओझा, राजपाल एण्ड सन्स दिल्ली ।
59. An Introduction to the study of literature - William Henry Hudson (Second Edition, April; 1954)-George G Harrap & Co. Ltd. London.
60. Dictionary of world Literature;
61. The life of the Drama . Eric Bentley; Methuen & Co. Ltd., London,
62. Theory of Drama : . Nicoll, London, 1931.
63. Play Making-William Archer.
64. Aspect of the Novel : Forster
65. Character Reading from the Face . Grote A. Rees D. B. Tarsaporevala Sons & Co. Pvt Ltd . Bombay-I
- 66 Child Behaviour : Frances L. ILG and Louise- Bates Ames Hamish Hamilton Ltd., London W.C. I.
67. The Short Story : Seon' O. Faslan.
- 68 Character and Society in Shakespeare, Sewell W. A Oxford.
69. The Dark Comedy: J. L. Styan (Second Edition) Cambridge University press, London. N. W.I.
- 70 World Drama : A. Nicoll (1961) George G. Harrap & Co. Ltd.,
71. What is Literature. Sartre. Methuen & Co. London.

१६. हिन्दी कहानियों की शिल्प-विधि का विकास : डा० लक्ष्मीनारायण लाल साहित्य भवन (प्राइवेट) लिमिटेड, इलाहाबाद ।
२०. सिद्धान्त और अध्ययन : गुलाबराय : प्रतिभा प्रकाशन; दिल्ली
२१. जयशंकर प्रसाद : वस्तु और कला—डा० रामेश्वर दयाल खण्डेलवाल; नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली-६ ।
२२. भारतीय तथा पश्चात्य रंगमंच : सीताराम चतुर्वेदी; हिन्दी समिति सूचन विभाग, लखनऊ ।
२३. नयी कविता के प्रतिमान : श्री लक्ष्मीकान्त वर्मा : भारती प्रेस प्रकाशन इलाहाबाद ।
२४. साहित्यालोचन : डा० श्यामसुन्दर दास : इंडियन प्रेस, लिमिटेड प्रयोग ।
२५. हिन्दी नाटको पर पश्चात्य प्रभाव : डा० श्रीपति शर्मा ; विनोद पुस्तक मंदिर, आगरा
२६. साहित्य और मनोविज्ञान : देवेन्द्र इस्सर ; ध्रुव हाइव ; नई दिल्ली-५
२७. नयी कहानी की भूमिका : कमलेश्वर : अक्षर प्रकाशन, ३।३६, अन्तारी रोड, दरियागंज, दिल्ली-६
२८. हिन्दी साहित्य कोश : भाग-१-२ : संपादक-धीरेन्द्र वर्मा ; ज्ञान मण्डल लिमिटेड, वाराणसी ।
२९. मानव मूल्य और साहित्य : डा० धर्मवीर भारती ; भारतीय ज्ञान पीठ, काशी
३०. कुछ विचार : प्रेमचन्द (चतुर्थ संस्करण); सरस्वती प्रेस, बनारस ।
३१. प्रसाद के नाटको का शास्त्रीय अध्ययन : डा० जगन्नाथप्रसाद शर्मा (पंचमावृत्ति) सरस्वती मंदिर, वाराणसी ।
३२. आधुनिक साहित्य : नन्द दुलारे वाजपेयी (तृतीय संस्करण) भारती-मण्डार, इलाहाबाद ।
३३. हिन्दी नाटक साहित्य का इतिहास : डा० सोमनाथ गुप्त (चौथा संस्करण) हिन्दी भवन, ३१२, इलाहाबाद ।
३४. हिन्दी नाटक-साहित्य का आलोचनात्मक अध्ययन : डा० वेदपाल खन्ना 'विमल' श्री भारत भारती (प्राइवेट) लिमिटेड. १ दिल्ली-७
३५. हिन्दी नाटककार . प्रो० जयनाथ 'नलिन' : आत्माराम एण्ड सन्स, दिल्ली-७
३६. आधुनिक हिन्दी नाटको का मनोवैज्ञानिक अध्ययन : डा० गणेशदत्त गौड़, सरस्वती पुस्तक सदन, आगरा ।
३७. हिन्दी साहित्य का इतिहास-रामचन्द्र शुक्ल (पाचवा संस्करण), नागरी प्रचारिणी सभा, काशी ।
३८. हिन्दी नवलेखन : डा० रामस्वरूप चतुर्वेदी : भारतीय ज्ञानपीठ, काशी
३९. काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध : जयशंकर प्रसाद (पंचम संस्करण), भारती मण्डार, इलाहाबाद ।

३. युग : डा० रामविलास शर्मा : विनोद पुस्तक मंदिर, आगरा ।

परिप्रेक्ष्य : नेमिचन्द्र जैन : राजकमल प्रकाशन, दिल्ली-६

72. Leadership, Bureaucracy and Planning in India : P. K. B. Nayar.
Associated Publishing House, 7717, New Delhi-5,
73. The Craft of Literature : W. B. Williams.
74. Contemporary Indian Literature : A. Symposium Sahitya Akademi, New Delhi.

पत्र-पत्रिकाएं

धर्मयुग . ६ जून, १९६८, ६ नवम्बर; १९६९, ७ जनवरी, १९६८; १३ अगस्त, १९६७, २७ जुलाई, १९६८; १४ सितम्बर, १९६९, २३ फरवरी, १९६९; ११ जनवरी, १९७०, ४ जून, १९६७; २ जून, १९६८, २० अगस्त, १९६७, २८ अप्रैल, १९६८ ।

ज्ञानोदय : मई, १९६७, अक्टूबर, १९६९ ।

दिनमान . १३ अगस्त, १९६७; १६ मार्च, १९६९, २३ जनवरी, १९६९; २८ अप्रैल, १९६८, ७ सितम्बर, १९६९; ५ अप्रैल, १९७०; ६ नवम्बर, १९६९; १३ जुलाई, १९६९, ६ जुलाई, १९६९, २५ जून, १९६७; १८ सितम्बर-१९६७ ।

साप्ताहिक हिन्दुस्तान : ४ जनवरी, १९७०; ११ जनवरी, १९७०; ४ जून, १९६७ ।

आलोचना : वर्ष-२, अंक ३; जुलाई, १९६४; जुलाई-सितम्बर, ६७; जनवरी, १९६९ ।

नाट्य . मार्च १९६२ ।

नटरंग : खंड-२, अंक-७; वर्ष १, अंक-१, संयुक्तांक १०-११, वर्ष ३, अंक-६ ।

माध्यम : मई, १९६९ ।

The Hindustan Times (Sunday) Nov. 2, 1969.

Enact . 13-14, Annual 1968; March 1969, April 1969 June 68, Oct. 67

(ख) समीक्षित नाटकों की सूची

१. लहरो के राजहंस : मोहन राकेश; राजकमल प्रकाशन, दिल्ली ।
२. आधे-अधूरे : मोहन राकेश-१९६९; राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली ।
३. रातरानी : डा० लक्ष्मीनारायण लाल नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली ।
४. दर्पण . डा० लाल (द्वितीय संस्करण; १९६९) नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली ।
५. सूर्यमुख . डा० लाल , १९६८; नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली ।
६. कलकी : डा० लाल-१९६९; नेशनल पब्लिशिंग हाऊस, दिल्ली ।
७. शूतरभुग : ज्ञानदेव अग्निहोत्री-१९६८; ज्ञानपीठ प्रकाशन ।
८. हत्या एक आकार की : ललित सहगल; १९६८-समकाल प्रकाशन, दिल्ली ।
९. पहला राजा : जगदीश चन्द्र माथुर, १९६९; राधाकृष्ण प्रकाशन, दिल्ली ।

(ग) कुछ अन्य चर्चित नाटकों की सूची

१. मिस्टर अभिमन्यु . डा० लक्ष्मीनारायण लाल (अप्रकाशित)
२. त्रिशंकु : वृजमोहन शाह (अप्रकाशित)
३. बिना दीवारों के घर : मन्मू मंडारी (१९६५); अक्षर प्रकाशन, दिल्ली ।
७. आत्मजयी : कुंवर नारायण (१९६५) भारतीय ज्ञानपीठ प्रकाशन ।
५. उर्वशी : रामधारी सिंह दिनकर (१९६१) उदयाचल, पटना ।
६. उत्तर प्रियदर्शी : अज्ञेयी (१९६७); अक्षर प्रकाशन, दिल्ली ।
७. एक कंठ विपदायी (१९६३) इन्दुपुत्र कुमार, लोक भारती प्रकाशन, इलाहाबाद ।



